

GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

QUATRE-VINGT-DIX-NEUVIÈME ANNÉE
VI^e PÉRIODE—TOME QUARANTE-NEUF

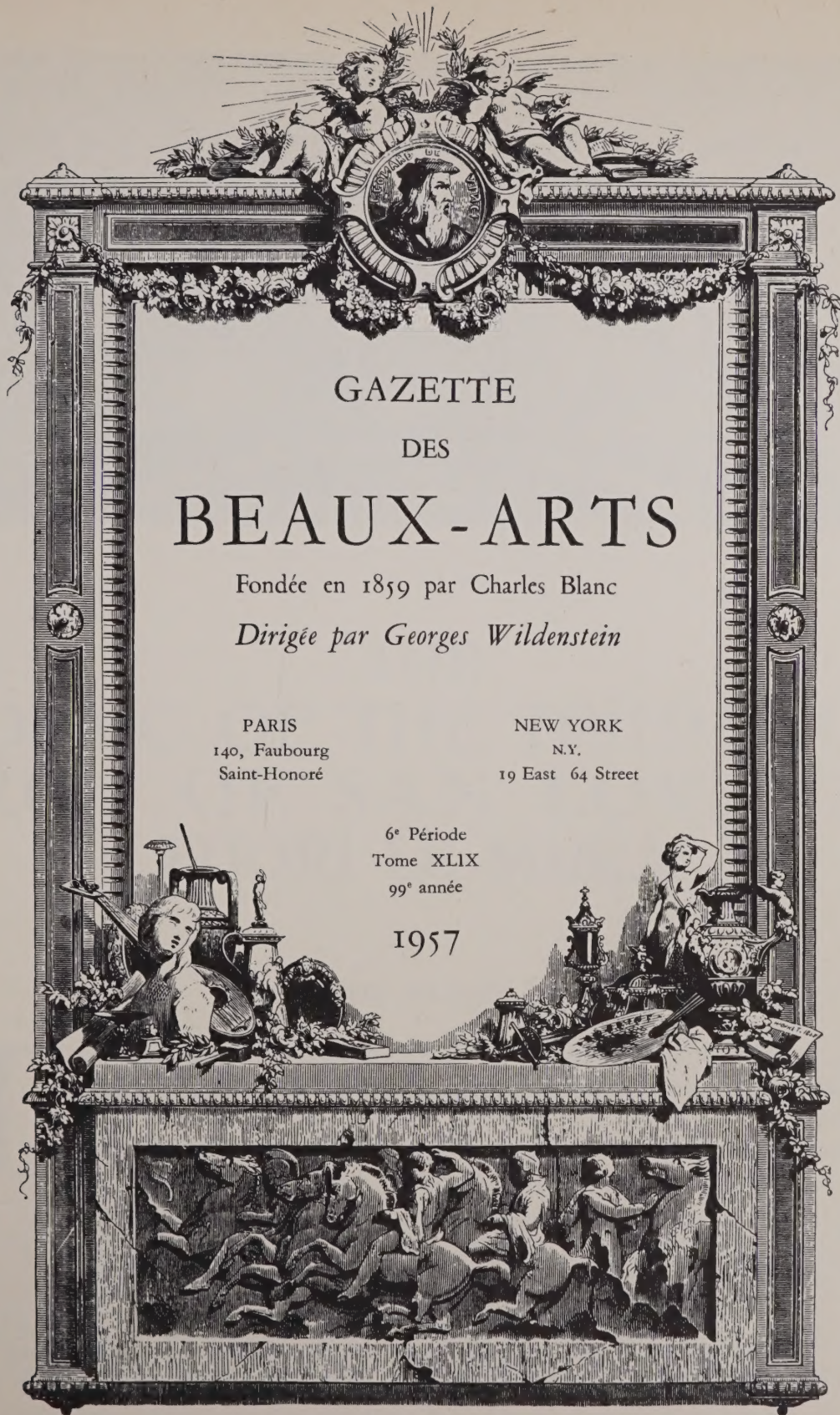
NINETY-NINTH YEAR—SIXTH SERIES
VOLUME FORTY-NINE

Reprinted with permission of the original publishers by

KRAUS REPRINT LTD.

Nendeln, Liechtenstein
1968

Printed in Germany



GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

Dirigée par Georges Wildenstein

PARIS
140, Faubourg
Saint-Honoré

NEW YORK
N.Y.
19 East 64 Street

6^e Période
Tome XLIX
99^e année

1957



FIG. 1.—Mosaic of the Triumphal Arch. San Lorenzo Fuori le Mura, Rome.
Photo. Anderson.

THE MOSAIC OF THE TRIUMPHAL ARCH OF SAN LORENZO FUORI LE MURA¹

— I —

THE MOSAIC

THE front of the triumphal arch of the church of San Lorenzo Fuori le Mura in Rome, now facing the altar space, is adorned with a mosaic (fig. 1) which, apart from modern restoration of pieces of the garments² and artistically less important details (as e.g. the inscription³, parts of the ornamentation, etc.) dates entirely from a period before the

1. When not otherwise indicated, the monuments mentioned in the text are reproduced in: JOSEF WILPERT, *Die Römischen Mosaiken Malereien*; R. V. MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, 1923, (the Ital. ed. 1932 is more richly illustrated); M. V. BERCHEM et E. CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes*, 1924, only chapters II and III; P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana*, 1927; FEDERICO HERMANIN, *L'Arte in Roma dal sec. VIII al XIV*; (*Storia di Roma*, XXIII), Bologna, 1945 (only ch. III and IV); EMILIO LAVAGNINO, *L'Arte medioevale (Storia dell'Arte classica italiana, II)*, Torino, 1949, 2nd ed.

2. The mosaic was rather severely damaged before 1639. The figures were, however, unaffected, except for the body and draperies of Pelagius. This is confirmed by: *Cod. lat. Barb.* 4403, fol. 48 (rep. by ANTONIO MUNOZ, *La Basilica di S. Lorenzo fuori le mura*, 1944, LXXXVI; CIAMPINI, *Romani vetera monumenta in*

reconstruction and re-orientation of the church⁴ under Honorius II (1216-1227). Seven figures are represented against a golden background over a green strip of ground. They are, from left to right, the builder of the church, *Bishop Pelagius* (Pope from 578 to 590); the patron, *Saint-Lawrence*; *Saint Peter*; then, in the midst of the act of blessing, *Christ, Enthroned on a Blue Globe*, dressed in purple; further, *Saints Paul, Stephen and Hyppolite*.

The mosaic, as we see it today, is, apart from modern restorations, not a homogeneous work. Critical analysis of the style reveals⁵ that it dates—except for large parts of the dress of *Pelagius*—from three Medieval periods.

The figure of *Saint Lawrence* and that of *Pelagius*, whose proportions are given by the location of head and legs, are tall, but massively built, with small heads. The gaze of the wide open eyes is turned toward the infinite, and has a spiritualized effect. The features are taut with inner energy. The pose of the figures is rigid and motionless. Their heads are seen full face. The physiognomies are very similar. The garments are simple. A large undivided area on the breast of *Saint Lawrence* and several wide folds following the lines of the figure, allow the mass of the body to assert itself through its plastic, tangible qualities. The remaining figure is altogether different, being of slender proportions. The slight bodies are in gentle motion. The heads, except that of *Saint Hyppolite*, are in a normal relationship to the bodies. They show marked differences. Variations in size, proportions of the skull, hair and beard style, hair color and direction of the head give each an individual note. However, in spite of these differences of detail, the heads conform to a single type and are lacking in spiritual energy, while the heads of *Saints Lawrence* and *Pelagius*, although more similar in structure, make a more individual effect because of the vivid expression of their gaze.

The white garments of *Saint Peter* and of the three figures to the right are enlivened by numerous folds, some of them fairly long but never running across the entire figure. They are indicated by thin strokes in an immaterial way. An abstract law seems to govern the arrangement of these folds. If a cloak is lifted (*Saint Hyppolite*) or a leg put forward (*Saint Peter*), the dress follows the direction of the movement only so far as not to contradict the action. The preference for parallel lines is as characteristic as the tendency to create geometrical forms. On the undersleeve of *Saint Stephen* (fig. 12) there are drawn concentric triangles. In the

quibus musica opere... illustrantur, Rome 1692 ff., part II, p. 306, pl. XXVIII) repr. by BERCHEM-CLOUZOT, *Op. cit.*, p. 193. CIAMPINI also gives a description of the state of preservation. Under Pius IX the mosaic was once more thoroughly gone over and its medieval character was restored by removing later and improper additions. Detailed report, in: MUNOZ, *Op. cit.*, pp. 92 ff. Finally, the mosaic was restored in the summer of 1949 by the Superintendenza.

3. ANTONIO MUNOS, *Op. cit.*, p. 73.

4. R. KRAUTHEIMER, *Rivista di archeologia christiana*, 1934, p. 73; also A. MUNOZ, with further literature.

5. If the following text does not meet the requirements of LUDWIG MOSER, *Vormittelalterliche Malerei* (critical report III/IV, 1930-1932, pp. 58 ff.), it is above all because a purely "formal" classification in the mosaics of San Lorenzo has been undertaken here. "To interpret and develop form from form" seems the only possibility open in this case, irrespective of the dangers implied in Moser's justified postulate.

cloak of *Saint Paul*, the curve of the upper part of the garment repeats that of the lower part in reverse. The flat effect of the entire figure corresponds to the linear character in the representation of the garments. The figures appear incorporeal; they look flattened out, as can be observed, for instance, in the part of *Saint Paul's* cloak which falls over the left arm. Two superimposed rhombi make the form appear here absolutely two-dimensional, while the cloak of *Saint Lawrence*, which drops in the same way, is rendered more plastically and spatially.

The figure of *Christ* belongs stylistically to the *Saint Peter-Saint-Paul-Saint-Stephen* group. The dress is kept uniformly in purple and, except for some folds at the white lower sleeve, hardly any interior design is visible—at least not today. These folds are small and have an ornamentalizing character. Since the proportions of the body, the shape of the head and the expression of the face correspond to the neighbouring figures, we must assume that the entire part right of *Pelagius* and *Saint Lawrence* forms a stylistic unit. The head of *Saint Hyppolute* forms an exception (fig. 12). Here we have a style which differs essentially both from the way in which the heads of *Pelagius* and *Saint Lawrence* are shaped and from that of the four remaining figures. Its effect is founded on illusionistic pictorial means. On the forehead, around the mouth, and under the eyes, light ones emphasize certain places, thus giving to the face a lively expression. The expression is therefore not based, as with the figures to the left, primarily on the strength of the gaze. It is the only spot in the mosaic where color has the most essential function.

Only Max Dvorak and Otto Wulff, about forty years ago and independently of each other, realized that the style of the mosaic in San Lorenzo Fuori le Mura, was not uniform. Wulff writes in his manual⁶: "The former (our mosaic) indeed



FIG. 2.—Apse Mosaic, 642-649.—Sto. Stephano Rotonda, Rome. (Detail, *Primus*). Photo. Cab., Photogr. Nazionale.

6. H. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, 1914, p. 444.

appears to have kept of its original content merely the figures of *Saint Lawrence* and of *Christ* (of the type of S. Appolinare Nuovo) while those of *Peter* and *Paul*, the two saints on the right, and *Pelagius*, with the model of the church, arouse the suspicion of a restoration in the VIII or IX Century." It is understandable that this remark has not been taken up—as far as I know—by the art historians, for it can easily be seen that the figures of *Saint Lawrence* and *Pelagius* (as far as they have been preserved in their original state) are completely identical in style. The figure of *Christ*, on the other hand (which is in no way related to the mosaics of Ravenna) is stylistically connected with the figures of *Saint Peter*, *Saint Paul*, and the two saints at the right.

It is much less understandable that a correct observation of Max Dvorak⁷ has remained unnoticed by all students. He alone recognized in 1909, that the figures of *Pelagius* and *Saint Lawrence* are the only ones from the period usually given as the original date of the entire work. Dvorak had no knowledge of Ciampini's report: note 2. Dvorak did not deal with the style of the remaining figures because he realized that they were not made before the mosaic of the apse of San Marco in Rome (Gregory IV, 827-844).

Even Rudolf Kömstedt⁸ ascribes the mosaics of San Lorenzo Fuori le Mura, in Rome, to "the early Byzantine monumental art," and states (p. 27) that they "cannot but belong to the end of the VI Century." We read, on page 46, note 13: "Pontificate of Pelagius II (579-590) or immediately afterward, at the beginning of the VII Century." More recently, Antonio Munoz (note 2) Frederico Hermanin (note 1), p. 180, and Emilio Lavagnino (note 1), p. 173, accepted the same view.

— II —

THE STYLE OF THE PELAGIUS - SAINT LAWRENCE GROUP

(ROMAN MOSAIC PAINTING OF THE V TO THE VII CENTURY)

It is not difficult to classify the style of the oldest part of the mosaic, the *Pelagius-Saint Lawrence* group (as far as it was not affected by the modern restoration). The terminus post quem is given by the apsidial mosaic in S.S. Cosma e Damiano, at the Forum Romanum (Felix IV, 526-530), which, unfortunately, was partly covered by Baroque architectural additions and restored in post-medieval times in many, though unessential, places. The feeling for space in this mosaic

7. PHILIPP DENGEL, M. DVORAK and HERMANN EGGER, *Der Palazzo di Venezia in Rom*, Vienne, 1909, pp. 33-73: *Innere Ausschmückung der Basilika und des Palastes*.

8. RUDOLF KOMSTEDT, *Vormittelalterliche Malerei*, 1929 (reviewed by LUDWIG MOSER in: "Kritische Berichte," III/IV, 1930-1932, pp. 58 ff.).

is more developed than in our group, although even here a tendency to diminish depth may be seen. The simple and stage-like spaciousness of the mosaic of Sta. Pudenziana is replaced by one much reduced, though realized on two planes⁹ (Siricius 384-389). The red clouds, far away in space, refer to a different layer than the green carpet with the naturalistically rendered vegetation. The transcendental sphere in which the Savior stands shows no connection in space with that of the founders and the saints. While the former belongs to the universe, the latter move on this earth.

The massive roundness of the head of *Saint Peter* in the mosaic of the Sta. Pudenziana as well as that of the figures of the *Ecclesia ex gentibus* and the *Ecclesia ex circumcisione* on the west wall of Sta. Sabina (Celestine, 422-432), was developed in the VI Century by a new



FIG. 3.—Saint Peter, Apse Mosaic, 640-642.
San Venanzio (Lateran Baptistery), Rome. Photo. by the Author.

sculptural tendency which simplified all shapes¹⁰. Whereas the bodies of the figures in S.S. Cosma e Damiano can be clearly perceived through the drapery—even where it is blown up—the forms were largely covered by draperies in both mosaics of the late IV and early V Centuries. In the mosaic of Sta. Pudenziana, which was restored several times¹¹, the cloak of the woman behind *Saint Paul*

9. MAX DVORAK, *Op. cit.*, p. 44, talks of two different planes; WILHELM KOHLER, who taught us to understand the style of this mosaic, spoke of a tangible plasticity of limited depth.

10. WILHELM KOHLER, *Das Apsismosaik von S^a. Pudenziana in Rom als Stildokument*; in: *Festschrift für Johannes Ficker*, "Forschungen zur Kirchengeschichte und zur christlichen Kunst," Leipzig, 1931, pp. 167 ff.

11. On the expression "over-restored" see: "Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege," VIII, 1949, Heft 5-6, S. 40.



FIG. 4.—Apse Mosaic, Sta. Cecilia in Trastevere, Rome.
(Detail, head of Saint Peter, 817-827).

figures are placed according to their spiritual importance are indicated only as far as it is necessary to make the story clear. Each figure stands alone and seems isolated, as no one is in direct relationship with his neighbour. The inner figures are placed nearer to each other than those of the extreme left and right, in accordance with their role in the subject matter. The two princes of the apostles point at *Christ* and lead the two patron saints to him, but the *Pope* and *Saint Theodore* are also proceeding to the center of the picture where *Christ* is standing on a cloudbank. The glances of the figures are, however, not directed

12. KARL MARIA SWOBODA writes (in an unpublished work) of a synthesis in the VI Century of the thesis of the IV and antithesis of the V Century.

is the only original piece of clothing.

Around 400 A.D., the plastic component was dominant. In the further course of the V Century, the pictorial element comes to the fore in the mosaics of Sta. Maria Maggiore, produced under Sixtus III (433-440). (Max Dvorak talked of an "illusionism for colour"). In the VI Century, however, the plastic element was again emphasized, more strongly so after the middle of the century¹², while in the beginning some pictorial qualities persisted. In analogy to this simplification of forms in the mosaic of S.S. Cosma e Damiano, the content is also rendered in abbreviated form. Only what is essential for the understanding of the subject is represented. The two spatial units into which the

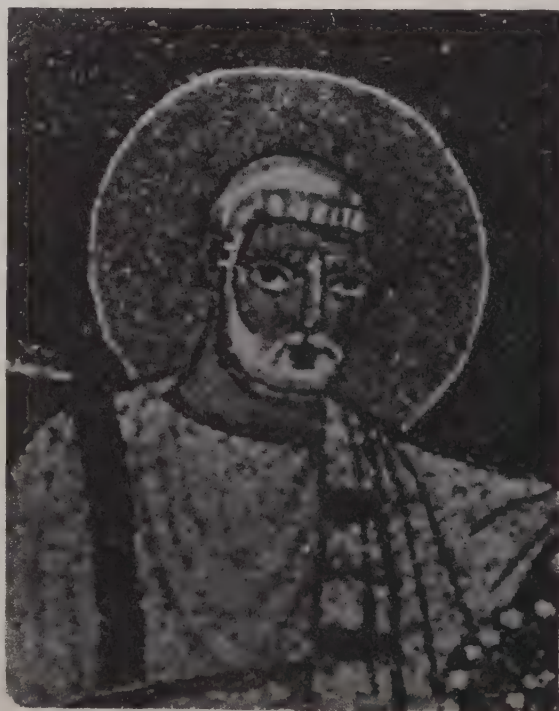


FIG. 5.—Apse Mosaic, 817-824.—Sta. Prassede, Rome.
(Detail, head of Saint Peter). Photo. Alinari.

upon the principal person, *Christ*, but outside the picture, beyond the onlooker, toward an indefinable goal. All elements of action are largely suppressed.

Judging from what has been preserved, this is a new feature, of the VI Century. For comparison one should not look at the narrative compositions of Sta. Maria Maggiore, which fulfill different aims, but at the representational paintings of the late IV and early V Centuries. The figures in the apse of Sta. Pudenziana, for instance, are also arranged in strict symmetry, but they are placed in a unified space and are in direct relationship to each other. *Saints Peter and Paul*, seen in profile, are looking at *Christ*. The action of the *Woman Crowning Saint Paul* is altogether credible. The other *Apostles* (only the heads on the left side are old) are represented in lively motion. Each of them has a different post, each looks in a different direction. They seem deeply impressed by the words of *Christ*. Their emotion is expressed in their movements. The representational picture is presented epically.

The personifications of the two churches in Sta. Sabina (422-432) lend themselves even better to a comparison with the mosaic in S.S. Cosma e Damiano (526-530). How much more natural these two matrons

look! They, too, are heavy, ponderous and block-like but their forms are softer, their posture is looser, freer. Their gaze is not turned inwards or into the distance, and appears lively in spite of all its solemnity.

The figures of *Saint Lawrence* and the *Bishop Pclagius* (as far as it has been



FIG. 6.—Mosaic of the Apsidal Arch, 827-844.—San Marco, Rome.
(Detail. Saint Peter). Photo. Gab., Photogr. Nazionale.

preserved in the original) on the mosaic of the triumphal arch in San Lorenzo Fuori le Mura (fig. 1) show a style which has been prepared in the mosaics of S.S. Cosma e Damiano. The fundamental characteristics are the same; but in San Lorenzo they are reduced. We can see a reduction of space and of plastic form, a reduction of colour, a reduction of movement and of the mutual relations of the figures—all caused by the intensification of the transcendental content of the picture.

Space is entirely negated. In contrast to the mosaic in S.S. Cosma e Damiano, the *Saints* and *Christ* are "again" (as in the mosaic of Sta. Pudenziana) within the same spatial unit. The space is, however, neither a stage, as in Sta. Pudenziana, nor an earthly field, as in the first plan in S.S. Cosma e Damiano, nor a transcendental unit, represented with means taken from this world, as in the second plan of the church at the Forum. The figures of San Lorenzo Fuori le Mura are represented in an ideal sphere, against an ideal golden background¹³. Their movement is clear. The structure of the figures appears tangible. But only the general form is modeled, only the essentials are accentuated. The details which are not characteristic for the main movement are omitted.

Both figures in San Lorenzo which we have hitherto considered, belong to a style older than that of the mosaics in the main apse of San Theodoro (Gregory 1-?-590-604) at the foot of the northern slope of Mount Palatine. In this mosaic¹⁴, dating from about 600 A.D., we can observe, in spite of its relationship to San Lorenzo, a further stage of the development. The process of reduction is advancing. It is obvious that the development is moving toward the style of the apsidal mosaic of Sta. Agnese Fuori le Mura¹⁵ (Honorius I, 625-638) and beyond that toward that of the mosaic of Sto. Stefano-Rotondo¹⁶ (Theodore 642-649) (fig. 2). Movement is increasingly suppressed. The linear element gains in prominence. The large flat white gowns of *Saint Primus* and *Saint Felicitas* in the mosaic of Sto. Stefano Rotondo, are cut through by a few large, generally rather wide but not differentiated lines¹⁷. The figures of the two saints seem also heavy and ponderous but they are, contrary to the mosaics of the VI Century, completely immaterialized and they lack a third dimension. The two saints resemble each other. Movement and draperies are repeated almost literally. An intensification of spiritual expression goes hand in hand with the progressive reduction of plastic qualities. The heads gain an extraordinary power of expression by numerous colour variations in blue and white.

13. JOSEPH BODONYI, *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition*, Vienna dissertation, 1932.

14. It shows, in several places, striking modern additions which strongly mask the original impression. Most important of them are the head of Christ, the head of the youthful saints, the hand pointing from heaven and parts on the golden background, all of them modern.

15. Only the figure of the patron saint has been well preserved.

16. The mosaic is well preserved in the places important for the classification of the style, i.e. the heads and the major parts of the draperies.

17. Not, as O. WULFF claims (*Op. cit.*, note 6, p. 445), in front of a dark blue background: *Op. cit.*, fig. 379.

— III —

THE STYLE OF THE HEAD
OF SAINT HYPPOLITE(ROMAN MONUMENTAL PAINTING
OF THE VII TO THE IX CENTURY)

Almost contemporaneously with the mosaics in Sto. Stefano Rotondo (642-649) the Oratory of Sto. Venanzio at the Lateran Baptistry was decorated with mosaics under Pope John IV (640-642)¹⁸. The style of these mosaics differs essentially on several points from that of the works hitherto discussed. According to the surviving material evidence, some of the characteristics of this new style became fundamental for the art of the mosaic from then on and until the middle of the IX Century.

Already in the middle of the VII Century certain qualities can be recognized which cannot be derived from the Roman tradition. But at that early time they appear still secondary in importance in the general picture as compared with the continual influence of the fundamentally Roman elements. Despite more elongated proportions, the figures of Sta. Agnese Fuori and Sto. Stefano Rotondo are heavy, firm and solid. Their effect is ponderous and massive—all elements which are decisive for the Roman character. These characteristics begin to disappear in the middle of the VII Century in favor of a freer and looser representation of forms. Whereas the bodies in San Lorenzo Fuori (*Saint Lawrence* and *Pelagius*), or even more so in Sta. Agnese Fuori, were held together by a clear outline, and in S.S. Cosma e Damiano through



FIG. 7.—Fresco of the front wall of the left choir chapel, 741-750, before the 1948 restoration.—Sta. Maria Antiqua, Rome. (Detail, Head of Pope Zacharias).

18. They are largely in an excellent state of preservation; they were last restored in the Summer of 1949. See report of D. REGIO DE CAMPOS, in: *Relazioni della Pont. Accad. Rom. d'Arch.*, XXIII-XXIV (*Monumenti Musei e Gallerie Pont. nel Tricennio*, 1945-1948), *Relazioni*, p. 46 ff., fig. 30 (Drawing and list of additions).

a compactly closed surface, they are now losing their clear-cut identity. The figures of the new style do not stand in front of the background, but stand in it. Figure and background are no longer contrasted, but melt together into a single unity.

The neutral background (whether gold or blue) and the figure representation are subject to a uniform vibration of light. This is achieved by an irregular arrangement of stones of the same size but of varying colour intensities. Although the mosaics of this period—on account of the limited scale of colours—are not motley in the sense of colour multiplicity, the coloristic element is nevertheless very prominent because of the intensity of the colors. The ground of the mosaic is not a uniform gold or blue as that in the VI Century mosaic on the triumphal arch of San Lorenzo Fuori or in the apse of S.S. Cosma e Damiano, where the background is pitched to an even tone. The basic colour is developed in all possible shadings, such as glowing, dead, neutral, bright, dull, etc. There is no "single coloured" spot anywhere. This play of colour can be observed only in immediate proximity or with binoculars, both conditions for which the mosaics were not intended. Seen from a distance the shades of colour of the background merge; the resulting total impression, however, is not that of a uniform colour but of an indefinite flicker which gives a peculiar magic effect to the mosaic.

If we examine a head in a mosaic of this period at close view (fig. 3, 4 and 6), the stone pieces do not merge into a harmoniously rounded picture but stand side by side in a hard and angular way¹⁹. Every individual piece stands out clearly from its neighbour because it is not organically related to it and because it differs in colour from it. Besides, colour values of a non-naturalistic character (e.g. red and blue in human faces) are deliberately inserted in the figures.

Almost no other place permits a better definition of the character of this period than the San Zeno chapel in Sta. Prassede. It is one of the few medieval interiors which, like the sepulchre of Galla Placidia, the cathedral crypt of Anagni, and the Cathedral of Chartres, permit us even today to obtain a true impression of the artistic intentions of their period, thanks to their good state of preservation.

The period from the respectively IV and V Centuries to the middle of the VII Century could be called "the period of form reductions"; the period of the succeeding centuries, according to its main quality, could be called "the period of the flicker style."

This is not the place to trace the historical origins of this style. Nor is it possible to attempt to follow the entire development of this period²⁰. We must only penetrate into its nature to be able to prove that one part of the mosaic of the triumphal arch in San Lorenzo Fuori le Mura (though another and considerably

19. Some people have been even reminded of the pointillistic style of Seurat and Signac.

20. MAX DVORAK's Note 7 and, above all, ERNST KITZINGER, *Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts's*, o.j. 1931).



FIG. 8.—Fresco, Oratory, Sta. Pudenziana, Rome.
Photo. by the Author.

smaller one than had been assumed by Wulff) was reworked or renovated in this period. The head of the figure representing *Saint Hyppolite* dates from a restoration between the VII and the IX Centuries (fig. 12).

This head appears closely related to that of *Saint Peter* in Sta. Prassede

(Paschal I, 817-824) (fig. 5) and that of *Saint Peter* in the right apse arch of San Marco (Gregory VI, 827-844) (fig. 6)²¹. Among the similarities are the coarse-grained formation of the pieces, the predominance of shining white and the negation of the linear quality, while the figures of the mosaic of the VII Century recall more the Greek canon of beauty, e.g. the figures of *Saint Anastasius* or *Saint Peter* (fig. 3) in San Venanzio (640-642). Although the head of *Saint Hyppolite* is very similar to those from the first half of the IX Century, differences can nevertheless be observed. *Saint Hyppolite* is more lively in his expression. Contrasting with the completely flat and fully two-dimensional principle of representation of the mosaics of San Marco, there is still noticeable a stronger sense of plasticity, materialized—as it is—by illusionistic and pictorial means of representation. We seek in vain this plastic tendency in the mosaics preserved from the VII, VIII and IX Centuries. The question is whether we must attribute this to the VI Century models which, like *Saint Lawrence* and *Pelagius*, had strong expressive qualities, or whether important material from the VIII Century is no longer available to us.

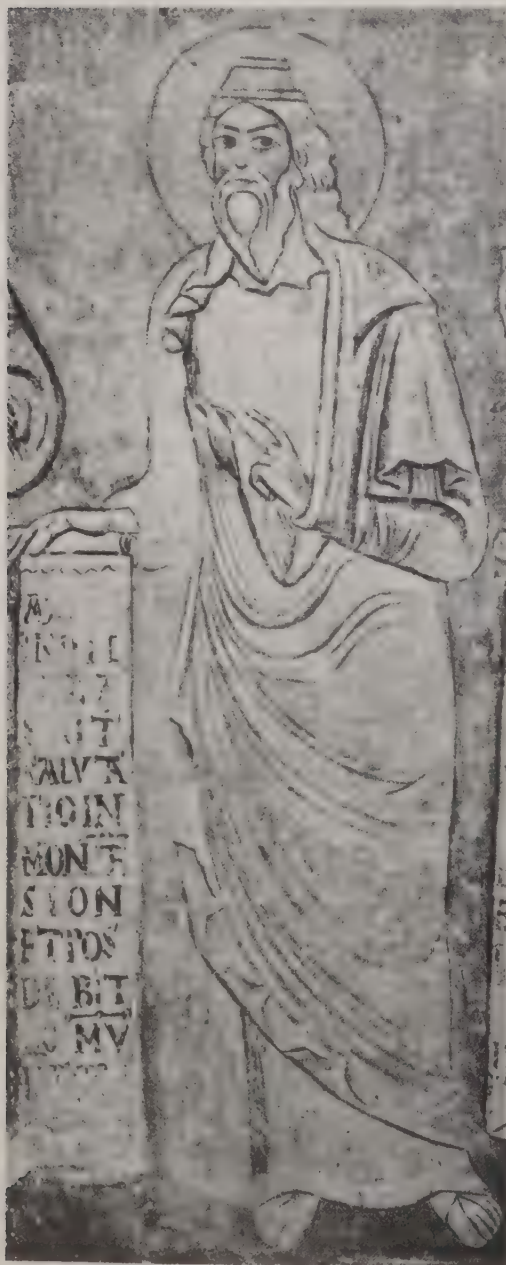


FIG. 9.—Apsidal Fresco, S. Silvestro, Tivoli, near Rome. (Detail Prophet). Photo. Gab., Photogr. Nazionale.

21. The Paschal group (*Santa Prassede*, *Santa Maria in Domnica* and *Santa Cecilia* i.t.), shows, in the graphic delicacy of the line of the drapery, a very close relationship to a Damascenus manuscript, in the Bibliothèque Nationale in Paris (*Cod. gr. 923*) for which KURT WEITZMANN (*Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts's*, Berlin, 1936, p. 80) proved a probable origin in Rome. He assumed for it a date which appears somewhat late. The mosaic in San Marco, on the other hand, shows a broad, less definite draftsmanship and vividly recalls Southern English miniatures of the late VIII Century (see: *Cuthbertvan-gliar*, Vienna, N.B., *Cod. 1224*).

Although there can be no final answer to this question, the latter alternative seems nearer to the truth. In the frescoes painted in the left choir chapel of Sta. Maria Antiqua under Pope Zacharias (741-750) we find a style which appears to be very close to that of our head of *Saint Hyppolite*. One could use the head of the *Pope* himself for comparison²². Both heads are marked by very similar, if not identical, kinds of spiritual liveliness and plastic rendering in terms of illusionistic and pictorial methods.

— IV —

THE STYLE OF THE OTHER FIGURES

(ROMAN MONUMENTAL PAINTING,
ABOUT 1100 A.D.)



FIG. 10.—Meeting of Saints Peter and Paul, Fresco.—Transept, S. Pietro, Tuscania, Italy (Detail). Photo. Gub., Photogr. Nazionale.

Few examples of paintings of the IX and, especially, the X Century have been preserved in Rome.

Mosaics are almost completely absent. From its own period, the mosaic of the apse of San Marco is practically the only one to survive. We can demonstrate, however, at least in its rough outlines, the development of the Roman monumental painting of the IX and X Centuries with the help of frescoes which are among the most important remains of medieval art. The frescoes of San Vincenzo al Volturno (Southern Italy; 826-848) represent the same stylistic level as the mosaic of the church of the Palazzo Venezia (827-844). Starting from these frescoes, the development can be traced through those of the present lower church of San Clemente to the mural paintings of San Urbano alla Caffarella, dating from the beginning of the XI Century. Ladner²³ did this very successfully in his meritorious work. Another series of frescoes, like those in the tower of Sta. Prassede and in the lower church of

22. Cf. "Bolletino d'Arte," XXXIV, 1949, pp. 60 ff.

23. Many of the most important frescoes are shown here in illustrations: GERHARD LADNER, *Die italienische Malerei des elften Jahrhunderts*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien," V, 1931.

San Crisogono, can be fitted more or less easily into this group. The linear element comes once more to the fore, while the representation of natural movements is neglected. The line work as seen in the *Angel of the Annunciation*, in San Vincenzo al Volturno, or in the *Saint John*, in the Tempio della Fortuna Virili, in Rome (Sta. Maria Egiziaca; 872-88?), or in the figure of the great limbo, in the northern aisle of San Clemente, lacks all connection with nature and is highly subjective²⁴. Ladner correctly spoke of a maximum of expressive power. However, because of the scurrilous use of lines, there is also a minimum of naturalness, using these terms, as did Ladner, in a relative sense.

We are much better informed about the development of art in the XI and early XII Century. A number of monumental cycles, published only in part, and numerous manuscripts which have not yet been put into order systematically, permit us to obtain a picture of the style of painting of that period. The more material there is preserved, the more complex appears the situation. Yet, on the basis of the ample material we are able not only to identify time and place, but also to differentiate between personalities. A number of schools are working side by side. Roughly, there are two schools—one of Rome and one of Monte Cassino. Some works exhibit the overlapping characteristics of both schools.

The five figures of our mosaic, whose style has not yet been determined, are *Saint Peter*, *Christ*, *Saint Paul*, *Saint Stephen*, and the body of *Saint Hyppolite*. This style can be found in Rome and the artistic territory dependent on that city at the turn of the XI and XII Centuries. Unfortunately, no satisfactory study on the history and character of this art has as yet been written, in spite of the relatively large number and the high quality of its monuments. Ladner's article made an excellent start, but he was not yet acquainted with important material which has since been uncovered, and he did not take into account some known material, because he accepted some wrong dates that he found in previous literature.

Of all the works of this group only one cycle has been connected with a date, that of the church of San Pietro in front of the gates of the little town of Tuscania (north of Rome, between Viterbo and Tarquinia). The altar tabernacle in the apse decorated with frescoes, was consecrated in 1093. The date of the consecration of an altar, however, is not sufficient to fix our group in time. Hence, a stylistic dating of the paintings must be undertaken²⁵. We have two pivots which provide a terminus post and a terminus ante. These are the paintings in the porch and on the Southern wall of the nave of the present Lower Church and the mosaics in the apse of the Upper Church of San Clemente.

24. The Italian manuscripts collected by KURT WEITZMANN (Note 21, pp. 77 ff.) are very important for an understanding of the character and history of Roman monumental painting. Cf. the frescoes in the former Sta. Maria Egiziaca, with the Vatican *Job* (Cod. gr. 749), *Job's friends*, fol. 38r (fig. 533).

25. Many scholars have tried to connect a group of illuminated manuscripts which date from about 1100 A.D. with these cycles of Roman monumental painting. Since there has been as yet no agreement on the localization of these manuscripts (Rome or Upper Italy), it would merely complicate our problem if they were to be taken into consideration.

Both cycles in San Clemente are connected with a definite date which it is true gives merely the approximate decade of their origin: for the frescoes of the so-called Lower Church, about the eighties of the XI Century, and for the mosaics of the Upper Church roughly the third decade of the XII Century. Both dates are sufficient for our purposes. Both cycles in San Clemente permit a dating of the Roman school of painting²⁶ to which, among others, belongs the largest part of the mosaics preserved on the triumphal arch of San Lorenzo.

The frescoes in the Lower Church are narrative stories with many figures present on a large stage and in front of architectures which clearly divide spatial layers. The medieval principle of rendering three-dimensional objects in two dimensions has been preserved. The artist tells the story for the sake of telling it and not only to render the essential elements of the story²⁷.

But it is not the new conception of the history that is important. We are mainly interested in the style of the figures and the rendering of the body. The figures are large, excessively slender, and partly in lively motion. Garments and bodies are formed and modeled by linear means. The forms of the limbs are outlined in their basic structure. The garment of the mother kneeling down and bending toward her child, bends correctly where it should. We are able to recognize the body and its position. However, beyond that, many a broken line cannot be interpreted in a naturalistic sense. They largely have a decorative character. A tendency can be noticed to enrich the picture by means of ornamental forms, without relations to the actual object.

The frescoes of the Oratory of Sta. Pudenziana (fig. 8) and the fragments of frescoes in Roman museums and churches, collected by Ladner, follow immediately the style of the frescoes of the legends of Saints Alexius and Clement.

26. G. GRAF VITZTHUM-W. F. VOLBACH, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien* (*Handbuch für Kunstwissenschaft*), Berlin, 1924; also: Ladner, Note 23.

27. A comparison with a narrative painting of the XI or X Century shows a new principle in the



FIG. 11.—Saints Peter and Paul before Nero and Simon Magus, Fresco.—Transept, S. Pietro, Tuscania, Italy. Photo. Gab., Photoqr. Nazionale.

The frescoes of the picturesquely located church of Castel Sant'Elia, near Nepi are on the same stylistic level as the mural paintings just quoted. The tendency to form many parallel lines which are placed like a net over large parts of draperies, is particularly characteristic of this group²⁸. The lines are drawn largely for purely ornamental reasons. The position of a knee or of an upper thigh is needlessly accentuated by unnaturalistic curves ("Augenfalten"). Straight lines and curves are repeated. Some spots are given weight by equilateral triangles, inserted on within the other, or by circular shapes. The places thus marked are not important either for the composition or the understanding of the contents. Nor is it a question of articulation of the body or of an emphasis on its narrative function.

The frescoes in the apse of San Silvestro in Tivoli (fig. 9) and in the choir and transepts of San Pietro, near Tuscania (fig. 10 and 11) belong to the same or an immediately following period. These two cycles are not identical in style for they have been painted in two different workshops, but they are on the same stylistic level. One of the two cycles shows partly non-Roman influence. While the frescoes in the church near Tuscania can be understood within the Roman tradition alone, there are stylistic elements in the mural paintings of Tivoli which point toward the art center of Monte Cassino.

The group of Tivoli-Tuscania shares with the group Rome-Sant-Elia (Nepi) the decorative line-work which is neither determined by the subject nor by the bodily form. However, while the figures of the Rome-Sant-Elia group are more rigid in their pose and appear harder because of a tauter draftsmanship, the frescoes of Tivoli and Tuscania are characterized by a stronger feeling of rhythm and a softer use of lines. The style of the pictures preserved in Rome and in Sant'Elia (Nepi) is more severe than that of the frescoes of San Pietro, near Tuscania. The fresco with the *Ascension of Christ*, in the apse of San Pietro, proves how closely this cycle of Roman works is related to the stylistic level of the frescoes of the Oratory of Sta. Pudenziana. It has been connected wrongly with the school of Monte

conception of art. The fresco with the *Ascension of Christ*, in San Clemente (Leo IV, 847-855), hitherto best analyzed by VITZTHUM (Note 25, 5, 38), seems most suitable for this purpose. The abovementioned maximum of expression is effected by very strong movement, subject to absolute symmetry, and by functionally precise lines. The non-naturalistic gesticulation aims at expressing the inner agitation, fear and consternation of the apostles.

The frescoes in the same church dating from the XI Century, on the contrary, represent in a broad form *Scenes from the legends of Saints Clement and Alexius*. A mother finds her child, whom she had believed dead for a year, alive and in good health in the sepulchral chapel of St. Clement which was erected on the seashore and could be visited only once a year through a recession of the water, etc. The events are represented, and the sentiment and the religious content are expressed with simple means and in "continuous representation" (KURT WEITZMANN suggests instead the term "cyclic method" of illustration, in *Roll and Codex*, Princeton, 1947), e.g. the *Joy of the Happy Mother*, the *Astonishment of the Advancing Priests*, etc. But things which have no direct connection with the content are also represented with loving care. The lamps hanging from the ceiling and the raised curtains, with their ends attached to an architectural post, are drawn with obvious relish, and the locality in which the story takes place, shown in detail, goes beyond the needs of the content. A change in the conception of the picture's content can once more be observed. For the first time since the period of continuation of Classical Antiquity, the dogmatic type of artistic representation gives way in Rome to an epic account.

28. LADNER (see note) rightly used the miniatures of the Naples Library (VIII C.4), dated between 1087 and 1094, and, establishing a direct connection, he gained a solid terminus. Cf. LOWE, *Scriptura Beneventana*, 1929, II.

Cassino²⁹. This error is partly due to a wrong analysis of the Benedictine style; however to a certain extent, it is also due to a dating of these works of the Roman school into the XIII Century, which was undertaken with insufficient means, the use of iconographic details in particular. The figures in the apse of San Pietro are painted in a geometric manner similar to the frescoes in Sta. Pudenziana (fig. 8). Here, too, we have the ornament-forming line, creating a flat incorporeal character of the figures, some of which are in strong motion. The works of the Roman group of about 1100 A.D. are examples of a late style which comes about at the end of a long artistic development. It is in the new Roman style of the XIII Century alone that, for the first time after



FIG. 12.—Mosaic of the Triumphal Arch.—San Lorenzo Fuori le Mura, Rome. (Right half). Photo. Gib., Photogr. Nazionale.

five centuries, artists choose again to express themselves in terms of heavy, massive, and block-like figures. With the mosaics in the apse of the Upper Church of San Clemente, we enter a new period of Roman painting, the most important works of which are the mosaics in Sta. Maria in Trastevere, and to which still belong, in the last analysis, the works of Cavallini.

The part of our mosaic on the triumphal arch of San Lorenzo Fuori (fig. 1 and 12) which is still unclassified, stands on the stylistic level which has been briefly

29. CHRISTIAN ADOLPH ISERMAYER, *Die Mittelalterlichen Malereien der Kirche in S. Pietro in Tuscania*, "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana," II, 1938 (Most of the frescoes in the church are reproduced here).

characterized in this chapter. The mosaic which has stylistic connections with almost all the works of this group is another proof of how closely the frescoes in Rome, Sant'Elia (Nepi), Tuscania and Tivoli are related.

Thus, for example, the white-clad figures of the *Prophets*, at San Silvestro, in Tivoli (fig. 9), show the same kind of soft drawing which seems to imitate the forms of the body, and the same type of decorative surface, independent of form and content. A narrative painting of the same period, e.g. the fresco in the transept or San Pietro, near Tuscania, which represents *Saints Peter and Paul before Nero and Simon Magus* (fig. 11), shows the same figure style as the prophets mentioned. One should further compare the twisted, clumsy pose of the lean figure of *Saint Paul*, in San Lorenzo (fig. 12), with that of *Saint Peter*, in the above mentioned picture in San Pietro (fig. 10): the important thing is not the similarity of the movement, but the identical attitude of the body. The lines of the fresco in Sta. Pudenziana which represents the *Enthroned Madonna* (fig. 8) are also to be compared with those of our mosaic. The kerchiefs of both women in the fresco are shaped exactly in the same way as the sleeves of the lower garments of *Saint Stephen* in the mosaic of San Lorenzo (fig. 12). The lines resembling parabola which are found in opposite arrangement on the gown of *Saint Paul*, are found similar in the fresco with the *Meeting of Saints Peter and Paul*, in Tuscania, or in the apse of San Silvestro, in Tivoli.

The forms and the expression of the heads of our figures in San Lorenzo are also rooted in the stylistic feeling of about 1100 A.D. The round, shapely contoured heads, gazing rigidly and without expression into the distance are a far cry from the spiritual vivacity of the heads of the VI Century; they differ, too, from those of the VII, VIII and IX Centuries. This degree of lifelessness is above all characteristic for the Roman mosaics of the peak of the XII Century. The preliminary steps, leading up to it, are to be found in the types of heads in the frescoes in San Silvestro at Tivoli (*Daniel*), Sant' Elia and Sta. Pudenziana. The final phase is reached with the heads of *Saint Peter*, *Christ*, *Saint Paul* and *Saint Stephen*, in the mosaic of the triumphal arch of San Lorenzo Fuori le Mura.

PETER BALDASS.

RÉSUMÉ *La mosaïque de l'arc triomphal de Saint-Laurent hors les murs.*

Après avoir noté que cette mosaïque date d'époques différentes, allant du v^e au xii^e siècle, l'auteur différencie trois styles qu'il étudie séparément

30. WILHELM PAESELER, *Die röm. Weltgerichtstafel im Vatikan*, "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana," II, 1938.

LA MYSTIQUE PLASTIQUE DU GRECO

ET LES ANTÉCÉDENTS DE SON STYLE

Q

U'EN une région face à l'Orient Arabe — longtemps boulevard de la Chrétienté et cul-de-sac de l'art européen —, un pays où tant de peintres viennent de se nommer : Alemany, Florentino, Francès, Ingles, Borgoña, Flandès ou Holanda, accueille encore, vers 1577, un Grec en le désignant par sa nationalité, il n'y a, certes, là qu'une habitude. Qu'entre une Barcelone au goût italianisé, et une Valence aux préférences flamandes, la qualification d'origine, désormais son surnom, ait gardé pour ce Grec, arrivé de Venise, la forme italienne, on pense sans doute d'abord que la banalité n'est que doublée; mais, dans la patrie d'adoption des Pedro Campana et des Antonio Moro, cette répétition prend bientôt l'apparence insolite et peut-être significative d'une surimposition, en même temps que le sens d'une affirmation exceptionnelle. En fait, la langue espagnole s'est aug-

mentée d'un mot étranger dont elle refuse la traduction existante et dont le sens indique une troisième nationalité, mais qui passera, au comble de la confusion verbale, pour représenter jusqu'au symbole les plus éminents caractères espagnols. Comble qui sera surmonté encore, et exception qui sera renforcée par une création gratuite, celle d'un prénom qui n'aura ni apparence grecque, ni réalité italienne, et qui sera inventé dans une confusion de mots espagnols : il sera uniquement et ostentatoirement celui d'un homme seul dans le monde, coupé de ses racines. *Dominico*, ainsi signait-il en Espagne, *Dominico el Greco* — accumulation de barbarismes et de néologismes, galimatias international, mélange linguistique jamais rencontré, mais très certainement fabrication tout à fait intentionnelle et forgée extraordinairement pour un être hors de la norme.

Toutefois le problème est d'abord espagnol, et le gongorisme du groupement de l'article espagnol avec le substantif italien est flagrant. Cependant, le « cultisme » des mots, ne pourrait-il cacher quelque « conceptisme » à la Alfonso de Ledesma, où la complication de l'expression recouvrirait ingénieusement une pensée et une réalité ? Cette jonglerie verbale ne serait-elle, en fin de compte, qu'une sorte de comédie des erreurs et des tromperies, un jeu de oui-et-non qui signifierait, d'abord, plus particulièrement, que le peintre-type de la Castille au XVI^e siècle aurait été finalement refusé par Tolède comme par l'Escorial ? Mais la séduction — tellement elle aurait été insidieuse — se serait si malignement et si impérieusement infiltrée dans le sang que le pécheur, tout en rejetant la tentation, se serait trouvé transformé en sa propre faute sans avoir eu conscience de la commettre. Le jeu se change en aventure et, peu à peu, tourne au drame. Car voici qu'après tant d'efforts et de patience, l'Espagne, sur le point de se réaliser enfin, va peut-être, à cause de cet étranger attardé, compromettre ses conditions d'existence.

Depuis sa prodigieuse antiquité phénicienne, en effet, l'Espagne attend le moment d'être elle-même. Wisigothique pendant trois siècles, stérilisé au cours de six autres par l'Arabe, réduit au primitivisme hétérogène et composite de la Catalogne, l'art de la Péninsule Ibérique ne sait pas encore, au seuil même du Siècle d'Or, si la caverne Cantabrique a été son berceau ou son tombeau. Tant que l'Andalousie n'aura pas fécondé la Castille, l'art espagnol n'aura connu d'autre existence ni d'autre gloire que de magdaléennes. Tant que la semence italo-flamande n'aura pu être enfouie dans le sol rude de la *Meseta Central*, trempé, à la faveur d'une idéale chimie géographique, par les eaux du Guadalquivir, aucun art original ne surgira à nouveau. La conjonction s'établit lentement, préparée par les andalous Bermejo, Pedro de Cordoba, Alêjo Fernandez, et les castillans, Fernando Gallego, inventeur de l'expression mystique, et Pedro Berruguete, tandis que le catalan Jaume Huguet vient créer, dès la seconde moitié du XV^e siècle, le réalisme d'âme. Enfin, Grenade étant prise en 1492, l'Age d'Or s'ouvrit aussitôt que furent réunies, pour achever l'édification de

la structure espagnole, les couronnes de Castille et d'Aragon, l'année qui suivit la naissance de Teresa de Ahumada y Cepeda, à Avila (1515).

Entre sainte Thérèse de Jésus et Cervantès, — son *Don Quichotte* parut en 1605 — en passant par saint Jean de la Croix, — pour s'en tenir à ces trois noms les plus symboliques et les plus efficaces — l'Espagne s'est trouvée. Elle s'est révélée dans un équilibre unique entre le réel et le mystique, entre la matière et la transcendance, entre la joie terrestre et l'ascèse chrétienne, dans une hiérarchie des valeurs physiques et spirituelles, représentée par l'union des provinces fondamentales. Qui a compris avec plus de cœur et a aimé avec plus de liberté que la terrible carmélite castillane les bosquets frais et verdoyants de l'Andalousie, et qui plus qu'elle a trouvé le bonheur parmi les fleurs, les gazouillis d'oiseaux et les parfums de la nature¹ ? « Un secours pour moi », dit-elle, au chapitre IX de sa *Vie*, « c'était la vue des champs, de l'eau, et des fleurs », et c'est le site qui détermine avant tout, quel que soit le prix, le choix du lieu où elle établit ses monastères. Parmi les mystiques, qui sont tous, nécessairement, des fervents de la nature, sainte Thérèse a droit aux titres de gloire d'avoir découvert la nature et d'avoir inventé le sentiment vrai qui en émane. Dans l'Espagne pétrarquisante et antiquisante du XVI^e siècle, elle fait figure de précurseur, et elle fut la première à avoir analysé la création avec autant d'amour et de précision ; elle s'élevait sans peine du plus minuscule animal jusqu'à l'essence des choses et de la vie. Son disciple, saint Jean de la Croix, dont la nature était le moyen d'expression normal, exaltait au même moment son amour divin débordant, par la plus tendre et la plus bucolique des poésies. Ses lieux d'oraison préférés étaient les bords de rivières, les bois, les rochers. L'un et l'autre, saint Jean de la Croix et sainte Thérèse, fondaient leur sensibilité, affinée à l'extrême par le dépouillement de leur être, sur un goût profond envers la nature aimée comme la plus admirable attestation du Créateur et comme un langage divin, mais dont la pure jouissance et l'intelligibilité totale sont réservées aux âmes sanctifiées. Sculpteur lui-même et audacieux dessinateur, saint Jean de la Croix, établit dans la *Montée du Carmel*, en 1578, l'année qui suivit l'arrivée du Greco à Tolède, les conditions de l'œuvre d'art sur deux bases : d'une part, le naturel et le vivant, d'autre part l'émotion, car plus l'œuvre cherchera à être vivante et à susciter la vie, plus elle sera apte à émouvoir. La beauté terrestre et humaine étant une route royale de prières vers Dieu, il posa en principe que la valeur de l'œuvre en soi, à la condition de ne pas primer sur l'intention religieuse finale, doit être aussi grande que possible. Sur un plan plus quotidien et populaire, Cervantès, mettant en parallèle, dans le décor de cette vieille province, entre Castille et Andalousie, qu'est la Manche, l'idéaliste don Qui-

1. Sur le goût de la nature chez sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix, voir notre ouvrage *Esthétique et Mystique d'après sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix*, Paris 1956. La présente étude écrite parallèlement à cet ouvrage était destinée à être publiée antérieurement : aussi y trouvera-t-on indiquées sur ces deux grands mystiques des considérations qui ont été développées dans le livre, mais le but de ces lignes est de tenter — sujet qui n'avait été suggéré qu'en appendice du livre précité — de saisir la situation spirituelle du Greco, notamment par comparaison avec ses deux contemporains mais aussi à l'aide d'autres observations.

chotte qui devait mourir saintement, et le réaliste Sancho Pança dont la crédulité allait mener à un romanesque sans idéal, confirmait par l'absurde l'unanimité de l'accord politique et spirituel.

*
**

Le Greco débarqua en Espagne tandis que s'érigeaient, non sans peine, autour du monument espagnol en construction, les échafaudages destinés à étayer la stabilité définitive de la nation. On ne pouvait craindre, évidemment, faute de le connaître, que ce brandon fulgurant, ce maniériste vénétin, ce baroque international soit venu y jeter le feu et les embraser dans un bûcher d'autodafé. Mais, de fait, l'irruption du Greco correspond aux années les plus dangereuses et les plus tourmentées de la formation de l'esprit espagnol, comme si la présence soudaine de son exotisme en eût faussé la gestation. Les années 1575-1578 étaient cruciales et contradictoires; l'Espagne était le théâtre d'un déchaînement hors mesure, au cours duquel s'affrontaient et se déchiraient des conceptions opposées de la vie. Tolède, où vint s'installer le Greco en était la scène tumultueuse. Condamnée, réduite à l'inaction, l'impétueuse réformatrice que fut la Mère Thérèse, était rappelée d'Andalousie pour être confinée au couvent des Carmélites. De son côté, le Père Jean de la Croix, venant de définir à Almodovar l'esprit véritable de la Réforme Carmélitaine dont la signification allait déborder les cloîtres et donner à l'évolution de la civilisation une couleur nouvelle pour deux siècles, se voyait brusquement enlevé d'Avila et emprisonné dans cette même Tolède, le 4 décembre 1577. On peut se demander si un destin tout à coup déchainé n'arrête pas alors l'avenir, si les forces stagnantes ne vont pas avoir raison de la vie. Extraordinairement, ce fut l'inverse qui se produisit. Chacun, enfermé et s'ignorant, créa l'œuvre primordiale : Thérèse, dans sa cellule, écrivit son *Livre des Fondations*, épopée de la chrétienté moderne, et le *Château de l'Âme*, monument de psychologie religieuse et humaine, modèle de nos époques scientifiques; Jean de la Croix, du fond noir et nauséabond de sa prison, composa, sereinement et lumineusement, les deux poèmes qui fondent le comportement de l'âme sur la plus haute tradition qu'on pourrait désigner de paradisiaque et biblique : la *Nuit obscure* et trente strophes du *Cantique Spirituel*, qu'il termina en Andalousie, à Baeza, scellant ainsi l'alliance des Espagnes et les relations transcendantes de la nature et de l'âme dont il nous décrivait l'extase comme :

..... le souffle de l'air,
Le rossignol dans la douceur de son chant,
Le bocage avec ses charmes,
Au sein de la nuit sereine,
Dans la flamme qui consume et plus ne peine.

Et le Greco, dans son atelier tolédan, commençait, parallèlement, son œuvre fulgurante qui allait imprimer, comme au fer chaud, son empreinte dans l'art de l'Occident : il peignit alors, à la demande de D. Diego de Castille, un retable pour le couvent de Santo Domingo el Antiguo, et, sur le désir du chapitre de la cathédrale de Tolède, *l'Espolio* (fig. 20).

On a souvent voulu illustrer la doctrine et la pensée des deux Carmes réformateurs par les œuvres du Greco. Il peut, sans doute, paraître difficile de juger sur des représentations d'images, les relations intimes et secrètes qui peuvent avoir existé entre un humain et Dieu. Cependant, les rapports sont plus étroits qu'on ne le pense généralement entre la peinture et la mystique. Non seulement l'art peut apporter un soutien efficace à l'oraison — et on sait que sainte Thérèse, si antigongorienne, a insisté, cependant, parfois

même avec quelque impatience, dans ses lettres, sur la nécessité de l'œuvre d'art et sur le rôle de celui-ci pour la contemplation —, mais il a été appelé en témoignage mystique. Sainte Thérèse, en effet, à plusieurs reprises, fit reproduire dans des tableaux certaines de ses visions; elle les décrivait avec précision à l'artiste et surveillait l'exécution afin de s'assurer d'une exactitude parfaite. Elle fit ainsi peindre une apparition qui lui fut coutumière, pourrait-on dire, à certains moments

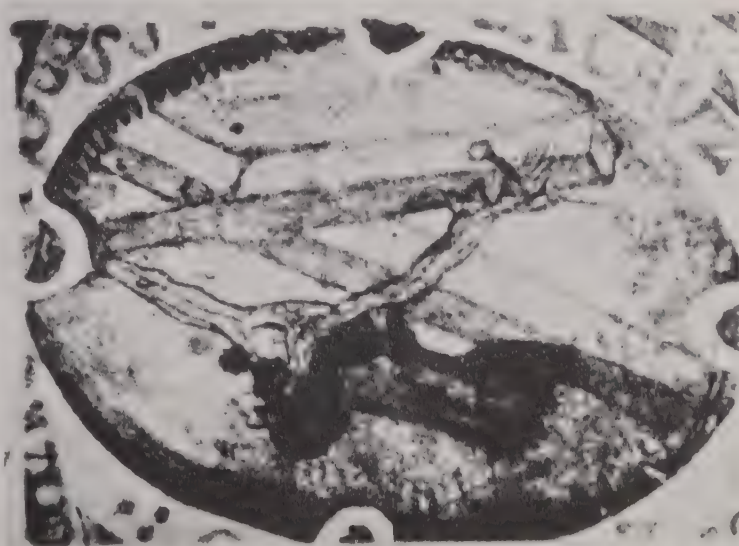


FIG. 1. — SAINT JEAN DE LA CROIX. — La Vision de Jésus crucifié, encre de Chine. Couvent de l'Incarnation, Avila, Espagne.

de sa vie, celle du *Christ ressuscité*; le tableau était, nous dit Francesco Ribera, auteur d'une *Vie* de la Sainte en 1590, d'une ravissante beauté, et un autre commentateur, le P. Gratien à qui la Mère Thérèse avait donné le tableau, le déclara « très beau, avec une couronne d'épines et des plaies ». *Le Christ à la colonne* qui lui était aussi apparu et qu'elle fit peindre également, était couvert de blessures, et d'un de ses bras à l'endroit du coude, nous dit-elle, pendait un lambeau de chair déchirée. Le réalisme détaillé et fortement expressif de ces peintures véritablement mystiques, est ici attesté.

Mais il existe une référence plus authentique encore. L'art mystique, le P. Jean de la Croix venait d'en donner un modèle irrécusable et vécu : il a été favorisé, à Avila, entre les années 1572 et 1577, juste donc avant l'arrivée du Greco, d'une



FIG. 2. — SIGNORELLI. — L'Enfer.
Orvieto, Italie. (Détail).



FIG. 3. — LE TINTORET. — Le Miracle de l'Esclave.
Académie des Beaux-Arts, Venise, Italie. (Détail).



FIG. 4. — LE TINTORET. — Le Jugement Dernier.
Madonna dell'Orto, Venise, Italie. (Détail).



FIG. 5. — LE TINTORET. — La Tentation de saint Antoine.
San Trovaso, Venise, Italie. (Détail).

vision qu'il voulut ensuite, lui aussi mais lui-même, transcrire en un dessin. Sur un petit bout de papier, peint à l'encre de Chine, apparaît, horizontalement, *le Crucifié* (fig. 1)² : la croix plane dans

2. Nous avons étudié plus en détail ce dessin dans notre livre, *Esthétique et Mystique...*, *Op. cit.*, pp. 94-113 et 191-197.

la lumière; la tête plonge en avant, entraînant tout le buste, le cou vertical, la nuque creusée, les omoplates arquées, les bras distendus et disloqués, parcourus de fibres nerveuses douloureusement saillantes et sinueuses. L'éclairage frappe d'en haut; le corps est modelé de larges taches d'ombre plus ou moins accusées, indiquant fortement le crâne, les épaules, les reins; il se détache brusquement de la Croix pour se précipiter vers la terre. Sous la violence de l'attraction, le poignet gauche s'est déchiré, et le clou a été replanté dans la main gonflée et molle. Le cœur saigne en un long filet noirâtre, tout droit sur la poitrine raidie. L'effet est brutal, intense, puissant, totalement soumis à la signification de l'événement. L'émotion ressentie jusqu'à la cruauté se manifeste par une expression anatomique implacable. Du point de vue technique, le P. Jean, en copiant sa vision, a fait montre d'une connaissance certaine de la science artistique de son temps, qui n'ignorait rien des découvertes les plus



FIG. 6. -- MICHEL-ANGE. — Le Jugement Dernier.
Chapelle Sixtine, le Vatican.

récentes : sa perspective spatiale plafonnante est digne du Signorelli d'Orvieto, 1502 (fig. 2), du Tintoret du *Miracle de l'Esclave*, 1548 (fig. 3), du *Veau d'Or*, du *Jugement dernier*, vers 1560 (fig. 4), et de la *Tentation de Saint Antoine* qui date de 1577 (fig. 5); mais notre Carme se révèle déjà, dans la représentation de cette chute verticale et vertigineusement libre très au-delà de Michel-Ange, dont le *Jugement dernier* (fig. 6) fut imité, vers 1500, par Luis de Vargas dans la décoration de l'Hôpital de la Hermandad de la Misericordia de Séville, avec, dans la partie supérieure gauche, des figures accrochées qui semblent être entraînées par une croix projetée,

plutôt qu'ils ne la portent. Ce ne fut que plus tard que le Greco eut des inventions comparables³, telle que celle de l'ange plongeant dans le ciel du *Martyre de Saint Maurice* (fig. 8 et 9), et repris dans le *Plan de Tolède*, ou la figure dégringolante dans la *Résurrection du Christ*, ou, encore, l'ange renversé recueillant le sang qui coule des pieds du Christ dans la *Crucifixion* du Prado et, même, l'ange montant, en se retournant, pour porter l'âme du comte d'Orgaz au Divin Juge. Mais les tourbillons, les vols, les torsions de Michel-Ange, du Corrège, du Tintoret ou du Greco, et leurs projections de volumes dans l'espace, ne peuvent concourir avec la force d'arrachement de ce Christ sur sa Croix plangente, ni avec l'offertoire de ce corps divin, lourd, résigné, condamné au perpétuel sacrifice, ni avec la pesanteur aérienne qui s'acharne sur cette nuque, sans cesse agrippée par la terre et la déchire. C'est que ces artistes, chacun selon son humeur, imaginaient la mystique, tandis que le moine, artiste comme eux, pour le moins, la vivait dans son quotidien intérieur.



FIG. 7. — LE GRECO. — L'Allégorie du Baptême.
Collection Zuloaga, Zumaya, Espagne.



FIG. 8. — LE GRECO.
Le Martyre de saint Maurice.
L'Escorial. (Détail des anges).

Cet authentique spécimen d'art mystique est l'élément de comparaison irréfragable. On est désormais en mesure d'évaluer, à travers sa traduction plastique, la qualité de l'expérience

Cet authentique spécimen d'art mystique est l'élément de comparaison irréfragable. On est désormais en mesure d'évaluer, à travers sa traduction plastique, la qualité de l'expérience

3. On ne peut compter comme une invention ni l'ange descendant de l'*Adoration des bergers* de la collection Bonomi de Milan, qui s'inspire directement de la figure volante du saint Marc du *Miracle de l'Esclave*, du Tintoret, ni les anges claironnants du *Jugement dernier*, d'une collection rhénane, sans réalité plastique.

mystique du Greco. Face à cet absolu, la peinture du Greco, surtout à partir de 1595, manifeste une prédominante cérébralité et une obsession hallucinée qui dénonce autant son angoissante sincérité que son vain artifice. On peut s'étonner de cette évolution imprévisible de Dominico Théotocópuli reniant donc, après une vingtaine d'années de séjour en Espagne, la spiritualité vénitienne. Le Tintoret, construisant son univers surnaturel et le peuplant d'esprits phantasmatiques, avait cependant maintenu intégral le sens de l'objet, et il n'avait jamais imaginé un milieu, aussi fantastique qu'il fût, qui n'ait baigné dans une atmosphère physique. Et c'est du milieu des troupeaux et des moissons que



FIG. 9. — LE GRECO. — Le Martyre de saint Maurice.
L'Escorial. (Détail de la discussion).

Jacopo Bassano avait dressé l'apparition rayonnante et lointaine de ses mystérieux prophètes bibliques. Lotto, lui-même, quoique tellement sollicité par les entraînements philosophiques, n'avait jamais prétendu poser les problèmes spirituels autrement que par l'intermédiaire du tangible. A leur suite, mais dans une sérénité et une impassibilité ouvertes à tous les prodiges, et avec une économie paradoxale de gestes et d'émotion extérieure, le peintre de *l'Enterrement du Comte d'Orgaz*, avait commencé par inaugurer un autre merveilleux chrétien, un merveilleux quotidien et citadin dont le champ miraculeux se situait entre ciel et terre, hors du temps historique mais dans cette actualité éternelle où les événements les plus impossibles sont faits courants. Pour le mystique, ce domaine existe : c'est le lieu normal de sa vie religieuse, le « cellier secret où il boit de son Aimé⁴ », « le jardin charmeur où l'Épouse s'introduit et repose enivrée, le cou penché, appuyé avec douceur sur le bras de l'Aimé⁵ ». Mais l'imaginatif philosophique, l'ambitieux mental, le téméraire intellectuel ne s'en satisfait pas ; ses exigences intérieures le lui font trouver banal ; il le traverse et pénètre dans le royaume de l'idée souveraine et tyrannique.

Véritablement, le Greco semble avoir été l'objet d'irrésistibles tractions. On peut croire que ce fut malgré lui : il savait sans doute ce qu'est la vraie mystique à laquelle on ne s'élève pas en rompant avec toutes les adhérences naturalistes ; il savait que la création d'un univers sans profondeur et composé de nuages incandescents et sans volume n'est qu'une expérience abstraite ; il savait que le mystique a l'âme tranquille, acceptante, et que la contemplation réside d'abord dans l'oubli de

4. SAINT JEAN DE LA CROIX, *le Cantique spirituel*, strophe 18.

5. *Ibid.*, strophe 28.



FIG. 10. — LE GRECO. — L'Enterrement du comte d'Orgaz.
San Tomé, Tolède, Espagne. (Détail : partie inférieure).

soi; il savait que l'extase n'est ni une fin, ni un moyen, ni un désir, mais une preuve redoutée : il le savait et il nous l'a dit dans la partie inférieure de *l'Enterrement du Comte d'Orgaz* (fig. 10), mais déjà il annonçait, dans certain détail de la chape de saint Etienne où les bourreaux de la scène du martyre se grandissent sans raison, et dans certaines figures entre ciel et terre, qu'il allait s'échapper des sentiers de la perfection pour courir les dangers de l'esprit. Il ignorait si peu les lois de la mystique qu'à la fin du siècle, vers 1594 probablement, il peignit pour les Carmélites Déchaussées de Malagon, un *Saint Jean-Baptiste* (aujourd'hui au Musée Young, de San Francisco) qui dresse devant un paysage retrouvé son architecture anatomique et musclée où le gigantisme comporte l'interprétation la plus valable de la spiritualité ascétique. La Mère Thérèse qui fonda Malagon en 1568 était morte alors, et saint Jean de la Croix l'était aussi, depuis trois ans; mais le Greco se conformait ici, autant qu'il le pouvait, à la vérité carmélitaine et à la vérité mystique tout court, car ce qui est au-dessus de toute expression condescend aux images les plus simples⁶. Ce *Saint Jean-Baptiste* est l'adieu à la vérité. L'expérience mystique a toujours manqué au Greco qui confondait l'extase et l'évasion, qui voulait trouver dans la tension verticale l'équivalent de la lévitation et qui transposa la souffrance osseuse des corps

6. Le pseudo-Denys, cf. JACQUES MARITAIN, *les Degrés du Savoir*, p. 706. On sait que la bibliothèque du Greco contenait des œuvres attribuées à DENYS L'AÉROPAGEYTE.

ravis dans un pathétisme de formes invertébrées. Livré à lui-même et à ses fougueux désirs incontrôlés, il devait s'affranchir fatalement des normes rationnelle et physique.

Le Greco se détournait des paysages, il ne nourrissait aucune curiosité pour les arbres, les eaux, les rochers, les animaux qu'il semble n'avoir jamais regardés. Sa démarche partant d'une idée, pliant la plastique à l'inconsistance de la suggestion, aspirant à la dématérialisation, comme dans la prétendue *Vision de l'Apocalypse* (fig. 7), était à l'inverse de celle de Jean de la Croix imposée dès l'origine par la matérialité vivante, peut-on dire vraiment, d'une vision « intellectuelle » selon l'expression de sainte Thérèse, et cherchant à en faire partager la conviction spirituelle au moyen d'une plastique fidèlement représentative, physiquement respectueuse et la plus intensément expressive. La poétique du Greco a été élaborée dans des veilles pénibles; la mystique du P. Jean est née naturellement et divinement dans ces nuits où les sens épurés reçoivent une acuité qui les fait accéder à la perception de la réalité de Dieu. Le Greco, au long de ses insomnies, perdait peu à peu le sens de l'exactitude présente, laissait submerger son émotion et finissait par ne plus croire au miracle, pas même à celui du comte d'Orgaz. Son mysticisme, qui, jusqu'à un certain moment aurait pu encore être sauvé, allait se trouver ainsi séparé du contact indispensable avec le temps, avec la connaissance acquise de l'époque, avec sa propre sensibilité, désormais intransformable, et avec le divin. Pour la Mère Thérèse qui voyait marcher le Seigneur parmi les casseroles de sa vaisselle — évidence qui sera à la base des représentations des



FIG. 11. -- JACME HUGUET. Consécration de saint Augustin
Musée de Barcelone.

Murillo, Zurbaran, Cotañ ou Rizi —, le Greco, indifférent à toute « nature morte », serait à classer dans la catégorie des « mélancoliques » auxquels elle refusait l'entrée de ses monastères.



Pour le moment, c'est Philippe II qui l'éloignait du monastère royal de l'Escorial : le *Saint Maurice* en était la cause. Un roi absolu, maître du nouveau Monde et prétendant au gouvernement de toute l'Europe Occidentale, l'Angleterre y comprise,



FIG. 12. — ECOLE CATALANE. — Martyre de saint Médin.
Musée de Barcelone. (A rapprocher de la fig. 9).

ne pouvait sans doute goûter librement l'attitude de capitaines et de soldats délibérant sur l'obéissance et s'interrogeant sur l'objection de conscience. Le Greco n'était pas courtisan. Philippe II avait sans doute pensé qu'il aurait eu affaire avec quelque élève de Titien, ce flatteur des sens et conseiller politique inoffensif, et voici que ce « jeune disciple de beaucoup de talent », comme le lui annonce Titien (du moins, on peut penser que c'est du Greco qu'il s'agit bien dans la lettre), se trouvait être un raisonneur aussi compliqué d'esprit et de technique formelle qu'un Mazzola de Parme. Le but de Philippe II était alors de cimenter l'homogénéité espagnole, de créer un esprit espagnol : il a détruit les derniers morisques ; il a défendu l'Espagne contre une européanisation possible qu'il a combattue par une véritable offensive de panespagnolisme général, déferlant de Naples à Paris et jusqu'aux Pays-Bas. Il lui fallait créer,

autour de l'Escorial, un art espagnol original, et il ne pouvait que ressentir de la méfiance envers l'indépendance manifestée par le Greco et capable de provoquer dans tous les domaines les conséquences les plus dangereuses. Il préférait l'impersonnalité d'un quelconque Romulo Cincinato.

Cependant le Greco faisait des efforts, semble-t-il, pour s'espagnoliser. Sa grande aisance à s'adapter à toute esthétique lui permit, au début, de donner des gages. Son



FIG. 13. — LE GRECO. — La Guérison de l'aveugle.
Musée de Parme, Italie.

l'enterrement du Comte d'Orgaz (fig. 10, 16 et 27) nous met devant les yeux la plus candide preuve de son désir de prendre suite dans la tradition iconographique catalane. Sa bonne volonté est touchante de conscience. Certes, le thème du tableau a été dicté, et dans la composition le souvenir des peintures crétoises de la « Dormition de la Vierge » et des « Enterrements des Saints », n'est probablement pas effacé⁷; mais cette rangée de têtes horizontales étayées, d'un côté, par le curé de Santo Tomé, de profil, en chape, lisant,

et de l'autre, symétriquement, par le franciscain encapuchonné, tous entourant beaucoup moins le cadavre en armure que l'évêque avec sa magnifique mitre, comment ne pas la rapprocher de celle que Jaume Huguet a représentée dans la *Consécration épiscopale* de ce même évêque, saint Augustin (fig. 11)⁸? Le Greco semble n'avoir fait que développer l'étroite construction plane et sans fond, qu'assouplir la composition rectiligne du peintre catalan grâce au grand jeu des courbes centrales et à cette sorte de point d'orgue dans lequel il a introduit la modulation chantante du dos tintoiresque du prêtre en surplis, proclamant le miracle; la géométrie progressive dessinée par les mains des évêques dans l'œuvre de Huguet s'est muée, chez le néo-castillan, en une décoration fleurie de paumes et de doigts, comme des bouquets bordés de dentelle; les flammes des cierges brillent maintenant comme le fond d'or éblouissait naguère; les expressions physiologiques déjà bien marquées dans les maigres visages du retable des corroyeurs barcelonais, s'affirment et se précisent dans le tableau de Santo Tomé, et la face si vive de l'homme en bonnet, debout, au fond et à droite de la *Consécration*, est une préfiguration du jeune garçon qui nous parle au premier plan de *l'Enterrement*. Si le rapport entre le *Saint Maurice* et une

7. Cf. ANGELO G. PROCOPIORE, *El Greco and Cretan Painting*, Burlington Magazine, 1952, p. 76.

8. Cette disposition de groupements horizontaux et superposés de têtes, est familière à JAUME HUGUET: témoins: le *Retable de saint Vincent*, provenant de Sa-rrià, le *Miracle de saint Antoine abbé*, de Barcelone, la *Conversion de sainte Monique*, du même *Retable de saint Augustin*. Le Greco, venant d'Italie, a probablement voyagé par mer et a dû vraisemblablement débarquer à Barcelone.

autre œuvre de Jaume Huguet, comme le *Martyre des Saints Abdon et Senen*, de Sainte-Marie de Tarrosa (vers 1460), n'est pas assez probant malgré certains détails, il est plus frappant avec le *Martyre de Saint Médin* (fig. 12)⁹, mis en scène à Saint-Cugat del Vallès (1473) par un peintre qui serait peut-être d'origine allemande, mais qu'on appelait autrefois Maestro Alfonso, et qui, comme beaucoup d'étrangers, a contribué à former l'humus pictural espagnol et catalan. Le Greco a conçu le groupe discutant de saint Maurice et de ses compagnons comme des juges de saint Médin argumentant la condamnation; ils en tiennent la place et, en fait, ils sont bien les juges d'eux-mêmes et de leur conscience avant d'être les condamnés (fig. 9). Le schéma général dans les deux œuvres est le même : la délibération à droite, le martyr à gauche; les proportions relatives sont différentes, mais les attitudes formelles et psychologiques étrangement voisines, le langage des mains surtout et le dialogue physionomique des responsables; la rotation cylindrique que suggère le groupement des officiers de la légion thébaine, est amorcée autour de l'axe-bâton empoigné par le juge de saint Médin, qui se tient de profil, à droite, dans une position homologue de celle du compagnon de saint Maurice, en jaune; elle se prolonge même, déjà d'une façon très baroque, autour du poteau où est attaché saint Médin, et le mouvement du bourreau, en tournant, aboutit, chez le Greco, à la position de l'officier vu de dos;



FIG. 14. — LE GRECO. — SAINT LOUIS.
Musée du Louvre, Paris (Detail).

les fleurs, au premier plan, devant saint Maurice, tendre offrande poétique aux mourants, poussent auprès de son correspondant dans l'œuvre catalane, tout à côté du saint; les martyrs sont à genoux dans les deux tableaux; les masses volumétriques et les mouvements linéaires, à gauche, sont semblables : le panier se renverse ici, comme, là, le corps à la tête tranchée; le vêtement à terre ici, le cadavre là.

Sans doute, Philippe II s'attendait-il à trouver dans le *Martyre de Saint Maurice* une œuvre dans le genre, sinon des *Poesie* de Titien, du moins peut-être de cette *Foi* qui représente l'Espagne secourant la religion, dont son ambassa-

9. L'origine du thème peut se voir dans la *Décollation de saint Blaise* de Martin DE SORIA, œuvre de style aragonais de la seconde moitié du xv^e siècle sous l'influence catalane (église de Luesia) avec la discussion, le jeu de main et l'amorce du mouvement rotatif. Cf. CHANDLER RATHFON POST, *Unpublished Early Spanish of unique or very rare Themes*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1934-2, pp. 334-335.

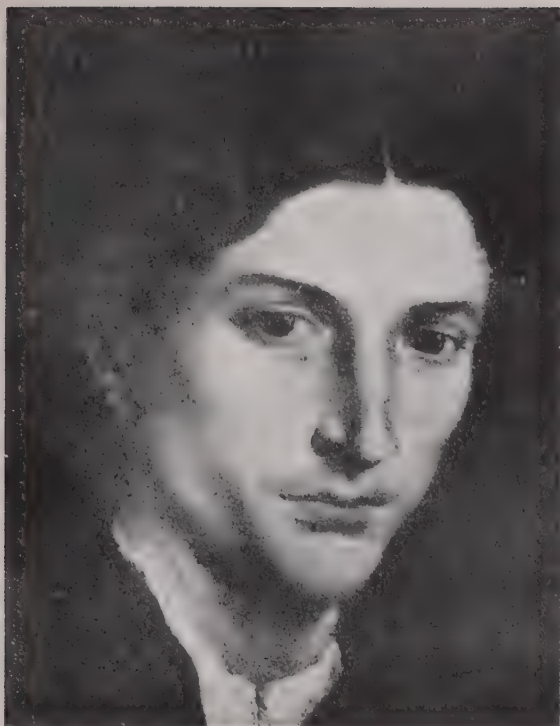


FIG. 15. LORENZO LOTTO. Portrait de jeune homme.
Académie des Beaux-Arts, Venise.
(Détail).

efflet, arrivé de Crète dans la capitale du monde byzantino-hellénique qu'était devenue Venise, au moment où, en 1558-1560, la grave crise intellectuelle et esthétique ouverte depuis vingt ans dans la cité des Doges, se dénouait. C'est le grand visionnaire plastique, le Tintoret, qui l'en délivra. Le cri de révolte, lancé quarante ans plus tôt de Trévise et de Crémone par le Pordenone et Romanino, avait atteint, vers 1540, la ville trop luxueuse de Titien et de l'Arétin, en même temps que le coup de tonnerre du *Jugement dernier* de Michel-Ange (fig. 6) retentissait jusque sur les rives de la Lagune. Domenikos naissait alors. Ces quarante années de batailles, le Crétois, en débarquant, allait les voir soudain face à lui; il allait les découvrir derrière l'œuvre de Titien,

LA MYSTIQUE PLASTIQUE DU GRECO

deur lui annonçait l'envoi en 1575. Même cette *Adoration du nom du Christ*, qu'on appelle *le Songe de Philippe II* et qui est bien dans la suite de la *Gloria* de Titien peinte pour Charles-Quint, ne put le rassurer (il est vraisemblable que ce *Songe* ait été une des premières œuvres faites par le Greco au début de son séjour en Espagne). Se douta-t-il que Venise avait changé et que la somptuosité tranquille de Titien, qu'il goûtait tant, avait été emportée par des inquiétudes qui se résolvaient alors dans l'art tourmenté d'un Tintoret et dont ce Greco, précisément, était étrangement chargé?



Domenikos Théotokopoulos était, en



FIG. 16. - LE GRECO. - - L'Enterrement du comte d'Orgaz
San Tomé, Tolède, Espagne. (Détail).



FIG. 17. — LE GRECO. — L'Adoration des Bergers.
Galerie Corsini, Rome.

son maître, dont l'apparente sérénité, elle-même, était ébranlée à ce moment. Ce que le Greco voulait connaître d'abord — les références dont sont remplies ses œuvres tolédanes, nous le verrons dans un instant, l'attestent —, c'était moins l'art contemporain que la formation et l'élaboration¹⁰. Sa base de départ, il la tira du Tintoret et du Bassan, mais de là, il remonta un demi-siècle jusqu'à Giorgione, et au-delà; il recommençait ainsi pour son propre compte les expériences passées, et il vérifiait par lui-même la réussite de la révolution vénétine. Il allait être, autant, sinon plus, l'ancêtre du Tintoret et du Bassan que leur contemporain. Puis, après avoir, enfin, constaté sur place, à Rome même, la valeur de l'art de la Sixtine, ayant parcouru comme un jeune soleil le temps et l'espace depuis le *Jour* de Michel-Ange jusqu'à la *Nuit* du Corrège, il allait abandonner Venise alors que, à la disparition de Titien, le Tintoret reprend le cycle de la Scuola San Rocco dans une technique monumentale autonome, et que l'art de Jacopo Bassano dégénère en Bassanisme. Le Greco voulait en rester au temps de la genèse, à l'époque de la conception, et son art, à Tolède, allait évoluer vers un deve-

10. L'évolution suivie par l'art du jeune Théotocopoulos au cours de ses trois phases italiennes, depuis sa première manière de « madonnero » byzantin jusqu'à sa découverte de l'esprit et du goût vénitiens, et même jusqu'à son assimilation maniériste, a été, ces dernières années, débrouillée avec le maximum de vraisemblance, grâce à la découverte d'œuvres signées et datées, notamment par Rodolfo Pallucchini (*Paragone* 1953-54); nous n'y revenons pas, car notre propos est autre.

nir de moins en moins créé, jusqu'à parvenir avant que les choses n'aient pris corps, avant que la flamme serpente n'ait cuit encore l'argile limoneuse des objets.

Arrivant à Tolède, Dominico se présentait d'emblée comme l'écho encore vibrant de cette conscience de l'esthétique européenne et méditerranéenne que Venise avait été pendant quarante ans; il apportait les résultats des interrogations posées pendant près d'un demi-siècle autour du Golfe de l'Adriatique. C'est en les méditant que, faisant nom neuf, sinon peau neuve, il allait former lui-même son propre portrait d'homme. Il est un authentique produit exporté du maniérisme populaire de la province vénétine, ce maniérisme si particulier qui, au contraire des maniérismes décadents et suiveurs de Rome et de Florence, fut précurseur et engendra des constructeurs.

En Vénétie, en effet, aucun complexe d'infériorité inavoué, aucune impuissance désespérée, aucune exploitation orgueilleuse d'un maître inégalable, n'avaient provoqué cette lame de fond que fut la ruée esthétique déclanchée par Lorenzo Lotto et le Pordenone. Le maniérisme vénétin était mu par un esprit très différent de celui qui agita les maniérismes romain et florentin, même s'il en présenta les traits principaux et utilisa de semblables moyens plastiques. Ce fut un besoin foncier qui fit sauter, du Frioul à Bergame, les digues d'une sensibilité que le message interrompu de Giorgione avait laissé inassouvie et d'autant plus exigeante. Ces exigences, le jeune candiotte débarqué les a ressenties lui-même au fond de son être brûlant, et il absorba la dynamique passion des campagnards de la Terra Ferma, comme les méthodes et les recettes des botteghe du Rialto. Dès ses débuts en Espagne, il fit étalage d'un bagage de technicien très savant et d'un métier appris aux meilleurs ate-



FIG. 18. — Copie d'après un original perdu de Lorenzo Lotto. — La Nativité.
Académie des Beaux-Arts, Venise, Italie.

liers; il produisit tout de suite ses plus sûres références, ses plus honorables lettres d'introduction qui allaient lui ouvrir les plus larges portes : son *Assomption* pour Santo Domingo el Antiguo (fig. 23) se recommande de Titien et du Pontormo, sa *Trinité* de Michel-Ange, sa *Résurrection* du Tintoret, son *Adoration des Bergers* de Titien et du Bassan. Un tel éclectisme est rassurant; sa facilité manuelle prouve ses dons; ses possibilités exceptionnelles d'assimilation promettent un choix abondant, et certaines impétuosité formelles et



FIG. 20. — LE GRECO. — L'Espolio.
Cathédrale de Tolède, Espagne. (Détail).



FIG. 19. — LORENZO LOTTO. — La Femme adultère.
Musée du Louvre, Paris.

colorées affirment par-dessus tout une personnalité à dégager. Mais ce ne seront pas ses seuls répondants. Le Greco est l'« heres » de plusieurs générations urbaines et rurales. Cependant, si on examine ces premiers indiscutables résultats nés sur la terre ibérique, on acquiert la conviction que les précédentes œuvres d'esthétique occidentale conçues en Italie par cet élève très doué et même relativement docile, doivent former dans leur succession comme un

inventaire systématique du passé : le travail personnel du nouveau vénitien n'a pu être d'abord qu'un labeur de révision : il a recommencé pour soi la peinture moderne ; il a entrepris de véritables dissections de peintures d'auteurs morts ; son atelier a dû ressembler à un laboratoire d'analyses de techniques, ou à un bureau d'enquêtes sur les



FIG. 21. — JÉRÔME BOSCH. — Le Christ moqué.
L'Escorial.

événements locaux qui ont façonné un siècle d'épopée plastique. Le Greco est un converti occidental en attendant de devenir un parvenu européen, et il n'a de cesse de se dresser pour soi-même une généalogie de purs ancêtres vénétins ; il a, en une vingtaine d'années, parcouru à rebours l'évolution que, depuis que les Turcs refoulent la Grèce dans l'ancienne Byzance d'Europe, vient d'accomplir l'art vénitiano-vénétin. Si



FIG. 22. — LE GRECO. — L'Assomption.
San Vicente, Toledo.

dans quelques-uns de ses repères grâce aux travaux récents et extrêmement perspicaces de plusieurs historiens italiens : il passa par la *Médée* et le *Repas d'Hérode* de Marascalchi (lequel, d'ailleurs, ayant eu presque exactement les mêmes antécédents que le Greco, en est plus le frère que le prédécesseur), par l'*Adoration des Mages* de Schiavone (qui meurt deux ou trois ans après l'arrivée du Greco), par les gravures du

bien que les affinités qu'on s'est plu à découvrir entre le Greco et certains peintres de la fin du xvi^e siècle sont sans doute moins dues à des influences directes qu'issues de sources identiques ; elles sont des déductions parallèles, même si décalées dans le temps. Le jalonnement du chemin rebroussé par le jeune Théotokopoulos au-delà du Tintoret, du Bassan et de Titien, peut être tracé aisément



FIG. 23. — LE GRECO. — L'Assomption de San Domingo el Antiguo.
The Art Institute, Chicago, Ill.



FIG. 24. — LE PORDENONE. — L'Assomption.
Dôme de Spilimbergo, Italie.



FIG. 25. — TITIEN. — L'Assomption.
Frari, Venise, Italie.

Parmesan (qui constituèrent les causes déterminantes du renouvellement vénitien). On a commenté abondamment les attaches contractées par Dominico avec le Corrège, avec Carpaccio, avec Sebastiano del Piombo, Palma le Vieux, ses plagiats de Bonasone, de Caraglio et de bien d'autres. On n'a peut-être pas assez suivi les pas du disciple systématique, autour de l'atelier, toujours rayonnant quoique fermé depuis sept



FIG. 26. — LORENZO LOTTO. — Vierge vénérée
par deux saints. Eglise d'Asolo, Italie. (Détail).

ans, de Bonifacio dei Pitati, l'introducteur oublié de la révolte maniériste vénitienne dans la Lagune et le fondeur de ses éléments en une coulée où s'est forgé le redressement post-titianesque de l'art vénitien : le sens spatial, l'utilisation perspective des profondeurs, le rythme des cadences, le développement des liaisons longitudinales dans certains de ses *Marchands chassés du Temple* et de ses *Guérisons de l'aveugle*



FIG. 27. — LE GRECO. — L'Enterrement du comte d'Orgaz.
San Tomé, Tolède, Espagne. (Détail).

(fig. 13) procèdent du peintre de *l'Epulone* et du *Moïse sauvé des eaux*. La leçon profonde, le jeune Domenikos, toujours en quête de connaissances, a dû, pour une grande part, l'arracher au secret des visages aigus et des nocturnes visionnaires de Lorenzo Lotto, son précurseur : les affinités sont grandes, en effet, entre les deux tourmentés, entre le visage du *Jeune homme*, de l'Académie de Venise (fig. 15), qu'on attribue généralement à celui-ci, et le visage du *Saint Louis* du Louvre (fig. 14), ou ceux de certains assistants au *Miracle d'Orgaz* (fig. 16), entre la conception lumineuse, le décor de cave ruinée, la composition en escalier de certaines *Adorations des Bergers* du Greco — (Corsini (fig. 17), Valence, Metropolitan

Museum de New-York) — et cette *Nativité* de l'Académie de Venise dont l'original perdu était de Lotto (fig. 18). Et, si on n'oublie pas que *l'Espolio* (fig. 20) a été conçu à Venise, dans une composition à mi-corps, on peut penser que n'y a peut-être pas été étran-

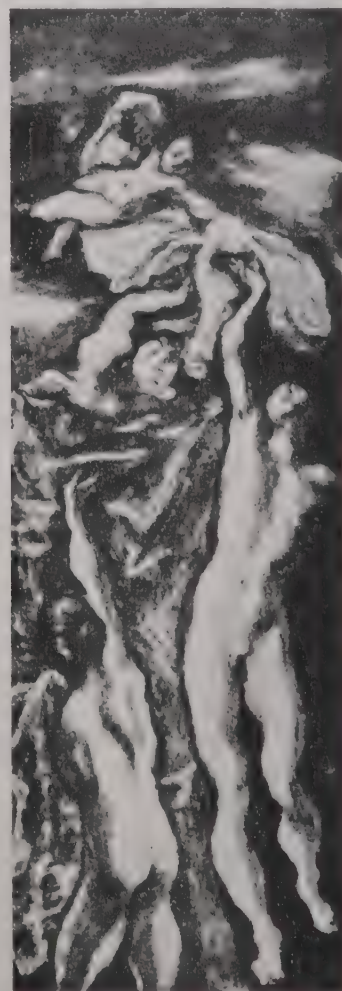


FIG. 28. — LE GRECO. — L'Allégorie du Baptême. Collection Zuloaga, Zumaya, Espagne. (Détail).



FIG. 29. — LE PORDENONE — Pala di San Marco.
Dôme de Pordenone, Italie.

gère *l'Adultère* de Lotto (fig. 19) où le Christ se dresse du milieu de la foule étouffante modelée à l'intérieur de l'ombre, où l'on reconnaît des attitudes, des ports de têtes, des profils, des armures étrangement semblables et où les visages sont marqués nordiquement de caricature psychologique. Sur ce souvenir, le Greco, qui n'a pas pu ne pas remarquer dès son arrivée en Espagne, dans la collection de Philippe II, le *Couronnement d'épines* du vieux maître cher aux Vénitiens, Hiéronimus Bosch (fig. 21), a superposé la vision de ce nouveau modèle, lui aussi un « dépouillement de la tunique ».

De même, le Greco, dans ses investigations obstinées, aurait-il pu rester indifférent à l'art tumultueux du Pordenone? Comme certaines formes tassées, refermées de Lotto, la plastique un peu ronde mais pleine et extensible du Pordenone est à l'origine des élancements du Greco : les uns et les autres procèdent d'un même esprit de violence et se déduisent. Le maniérisme dynamique des Vénétins commença par un repliement sur soi, par un gonflement des volumes, une dilatation des surfaces ; il ramassa d'abord ses forces, il les condensa en vue d'une explosion prochaine : plus encore que le Tintoret, c'est le Greco qui fera éclater les tensions en puissance des peintures de la Terra Ferma. Les tempéraments du Pordenone et du Greco, celui-là promoteur, celui-ci réalisateur jusque dans l'exagération des conclusions, ont des conformités. Entre, d'une part, *l'Assomption* de San Vicente (fig. 22) et celle pour Santo Domingo el Antiguo (fig. 23) et, d'autre part, *l'Assunta* de Titien aux Frari (fig. 25), 1518, s'intercalait celle du Pordenone à Spilimbergo (fig. 24), 1524, où le mouvement ascensionnel et giratoire s'enroule sur deux branches avant de monter se confondre dans l'élan tournoyant de la robe de l'Immaculée : l'apôtre de gauche allait engendrer l'apôtre, de dos, de Santo Domingo et toute cette Assomption, tandis que celui de droite devait donner naissance à l'ange du bas de S. Vicente et à la composition générale. Il faudrait aussi, pour compléter la gestation grecquienne, placer dans l'élaboration de ces *Assomptions*, la figure de la Vierge de Lotto, à Asolo (fig. 26), dont les plis sont si caractéristiques. De la *Pala di S. Marco* du Pordenone (fig. 29), sortent aussi des formes grecquistes que l'on retrouve dans la partie supérieure de *l'Enterrement du Comte d'Orgas* (fig. 27), dans la *Résurrection* du Prado, et dans cette prétendue *Vision de l'Apocalypse*, de la collection Zuloaga, qui est une *Allégorie du Baptême et de l'Aspiration de l'Âme à l'Union Divine* (fig. 28), mais devenue inintelligible par l'indigence de l'expression mystique.

*
**

De cette vaste reconsidération de l'art à laquelle se livrèrent si fébrilement la Vénétie et Venise de 1520 à 1560, il devait advenir, d'une part, engendré par Jacopo Bassano, l'art naturaliste des Carraches et du Caravage, et, d'autre part, proposé

par le Véronèse du *Triomphe* de Venise, plus que par le Corrège, l'art jésuite du P. Pozzo. Il en sortit aussi, passant directement du maniérisme générateur au baroque, cet art du Greco complexe et si personnel dont le milieu de développement et de maturation fut l'ambiance jésuite hispano-romaine. Le Greco fut un des plus typiques interprétateurs plastiques des signes extérieurs de l'Ignacisme international dont il contribua à définir l'esthétisme expressif : les portraits qu'il a peints identifient les gestes et les attitudes spécifiques du nouvel ordre catholique. Mais cet internationalisme moderne, le Greco, quant à lui, recourant à la vieille sauvegarde vénitienne au moment où, au xv^e siècle, la Byzance de l'Adriatique, mise en demeure de s'eupéaniser, se jeta dans les bras de la civilisation septentrionale, le construisit pour son usage personnel sur les fondations de l'internationalisme médiéval. L'art jésuite a eu, pour ce néo-européen de la fin du xvi^e siècle, la valeur d'un néo-gothicisme qu'il distinguait mal de l'ancien ; il le comprenait comme un gothique retrouvé par le nouvel âge éclos du Concile de Trente, et, plutôt peut-être que de s'en servir pour dématérialiser secrètement le baroque, comme le suggère l'intelligente explication de Meier-Graefe, il amalgamait la disposition architecturale, l'iconographie et la hiérarchie sacrée des siècles révolus avec la technique colorée, atmosphérique et mouvante du moment. Mais, pour les raisons qui le contraignirent à se dérober à la clarté du jour, comme pour celles qui le tournaient obstinément vers le passé, et aussi à cause de cette humeur qui dévia ses aspirations mystiques, le Greco ne participa pas à l'optimisme de la foi ignacienne. Il ignore la joie qui déborde et illumine ; la libération accordée aux âmes modernes allait se transformer pour lui en une autorisation d'exalter ses tourments intérieurs et de les faire flamber dans le bûcher de ses toiles.

Tant de caractères assemblés dans un homme ne pouvaient que séduire l'Espagnol moyen en formation, ce septentrional de la Méditerranée aux lourds atavismes orientaux, à l'imagination chaude, aux gesticulations ardentes, et dont le mysticisme fut facilement illuminé et faussé. Encore instable et mal assuré de son autonomie personnelle, il fut impérieusement fixé par le Greco qui le révéla à lui-même, lui dévoila ses composants et ses tendances secrètes. Le Greco le catalysa et le psychanalysa. Il fut le magicien dans la cité, mais qui ne pouvait être de la cité. Toujours grec, il ne revendiqua ni droit d'asile, ni décret de naturalisation, et les Tolédans n'ont pas eu à discuter de son maintien dans les lieux. Dominico el Greco, au nom mystérieux, était demiurge : il fut l'inventeur de l'Espagnol, d'un Espagnol qui deviendra *l'Espagnol*, comme Ignace de Loyola suscita un nouveau chrétien : le catholique moderne. Il modela dans la pâte, comme dans un limon, un visage-étalon qui vint se mouler très réalistement aussi bien sur la face des Castillans de vieille souche que sur celle des Andalous à peine ralliés : masque systématique, conçu dans les croisements multiples de tous les germes s'agitant en lui, masque monstrueux où les formules byzantino-égyptiennes, les canons gothiques, les procédés maniéristes et les goûts baroques, s'interférèrent avec la volonté déterminée d'extraire de chacun l'expression

spirituelle. Masque, enfin, tout mangé de ces yeux ardents qui tirent tout à eux et qui prennent l'âme du spectateur comme pour l'emporter avec celle du modèle dans les « lieux » des Exercices Spirituels.

Mais le lieu où le vieillard aux sourcils haut relevés et au regard parallèle, tel qu'on le voit aujourd'hui sur une toile du Metropolitan Museum de New-York, paraît vouloir entraîner les âmes, semble finalement être tout autre : quelque lieu illuminé de visionnarisme et tout hérissé de bras tendus comme des ailes pathétiques de moulin. Et c'est alors, qu'accomplissant le mimétisme commencé et précisant son sens terminal, ce visage hagard, à la barbiche torse, mue et se fige en celui sec et maigre du Seigneur de la Triste Figure que Cervantès entoura de tant de tendresse et de tant d'aventures à multiples symboles, mais dont l'esprit et la vue étaient aberrants en même temps que l'idéalisme n'était qu'imagination suractivée. L'incendie allumé par les torches du vieux magicien de la Juderia et du Cigarral de Buena Vista est de toute part circonscrit : à la limite joanicrucienne posée par le dessinateur de la *Vision du Crucifié*, répond, de l'autre côté de l'esprit humain, le garde-fou du Quichottisme.

MICHEL FLORISOONE.

RÉSUMÉ : *Greco's plastic Mysticism and the antecedents of his style.*

The author attempts here to fix Greco's spiritual position and to evaluate through his plastic conception, the quality of his mystic experience, particularly by opposition to his two contemporaries: Ste Thérèse d'Avila and St Jean de la Croix, whose doctrine and line of thought could actually be illustrated by the painter's works.

He points out, on the other hand, that Greco arrived in Spain at the time of the most tormented years of the Spanish spiritual formation; he analyses with great care that influence and that of his Italian predecessors on the formation of his art.

RENAN ET LA PUDEUR

« C'EUX qui ont visité Naples ont pu voir, à la Chapelle de la Pietà de' Sangri, une *Pudicizia* (fig. 1) couverte d'un long voile, lequel est collé sur toute sa personne de manière à laisser deviner, sous les plis du marbre, les formes rendues plus attrayantes par le mystère. Au contraire, il y a au musée du Vatican une *Pudeur* antique à demi-nue, mais voilée de sa sévère beauté. Laquelle, croyez-vous, est en effet la plus chaste? »

Cette réflexion de Renan, si on la replace dans son contexte et si l'on remonte à sa source, jette un jour singulier sur sa personnalité, en même temps qu'elle éclaire un aspect des *Origines du Christianisme*.

*
**

Elle se trouve dans une étude sur Feuerbach, publiée à la fin de 1850 dans la *Liberté de Penser*, et recueillie en 1857 dans les *Etudes d'Histoire religieuse*¹. Le sens général de l'article est un plaidoyer pour le Christianisme, que Feuerbach considère avec le dédain d'un disciple de Goethe, et d'un hégélien. Renan maintient que le Christianisme a apporté dans le monde un nouvel idéal de beauté, moins pur mais plus profond : ce n'est plus, comme dans le paganisme, la nature ennoblie, la perfection du réel; c'est la nature contrainte, douloureuse, mortifiée. Au lieu d'Apollon, c'est la maigre image d'un dieu tirailé par des clous; au lieu de Vénus, l'*Addolorata* pâle et voilée, la Madeleine torturant sa chair². L'amour a changé d'objet. Etrange et scandaleuse nouveauté, qui semble une perversion; mais n'est-elle pas plutôt le signe d'un élargissement de l'âme? Le païen se satisfait de la nature saine et normale, librement épanouie, des images sereines du bonheur et du plaisir; mais son univers moral, par là même, est borné. Celui du chrétien est plus vaste. Précisément parce que le chrétien *passé la mesure*, parce qu'il a soif de tristesse, parce qu'il aspire au renoncement, son univers, à lui, embrasse le surhumain : il a « une ouverture du côté de l'infini ».

Ainsi Renan reprend, contre Feuerbach, une thèse du *Génie du Christianisme* (en même temps qu'il esquisse, déjà! la *Prière sur l'Acropole*). Mais il y ajoute une note paradoxale : le christianisme, dans son austérité, l'emporte sur le paganisme non pas en profondeur seulement, mais en séduction. Tout spiritualiste qu'il paraisse, il est, « au fond, bien plus sensuel que ce qu'on appelle le matérialisme antique » :

1. 6^e éd., 1863, pp. 405-419 : « M. Feuerbach et la nouvelle école hégélienne. »

2. DIDEROT (*Œuvres complètes*, X, p. 185) avait fait la même observation; plus loin, Renan explique que ces nouveaux sujets réclament des types nouveaux, et que ce serait « un contre-sens » de représenter le Christ sous les traits d'un Jupiter olympien. Ici encore, il fait écho à Diderot (*ibid.*, XI, pp. 345-346).

« Prenons-y garde pourtant, dit Renan, les grands airs d'abstention et de sacrifice ne sont souvent qu'un raffinement d'instincts qui se contentent par leur contraire... »

La chasteté, par exemple³, n'est pas la négation de la volupté; elle en est au contraire la forme exquise, ou plutôt le condiment. Telle la *Pudicizia* de Naples, dont les voiles ne font qu'irriter le désir.

*
**

Quelle est cette statue?

Elle fait partie de la décoration d'une chapelle funéraire, celle des princes de San Severo (fig. 2)⁴, qui fut ornée, de 1755 à 1766, de figures allégoriques : le *Zèle de la Religion*, l'*Education*, la *Libéralité*, le *Désabusement*, et la *Pudeur* elle-même, placée devant la tombe de Cecilia Gaetani; un bas-relief, sur le socle du monument, représente le *Noli me tangere*. Ces figures, exécutées par Queirolo et Corradini, sont célèbres pour leur bizarrerie. Le *Désabusement*, par exemple, est un homme qui se dépêtre d'un filet symbolisant l'erreur; les autres statues sont encombrées d'attributs mystérieux dont le sens s'éclaircit, pourtant, dès qu'on ouvre l'*Iconologie* de Ripa; car c'est dans ce répertoire des allégories que les sculpteurs ont puisé, après tant d'autres.

« Pourquoi la Pudeur est-elle représentée avec un voile...? C'est que Ripa le veut ainsi, et qu'il énumère les nombreuses raisons empruntées à l'antiquité païenne et à l'antiquité chrétienne⁵. » La femme pudique, explique Ripa, doit cacher la beauté de sa personne, et se défendre ainsi des regards qui pourraient la souiller. Son voile est une armure, selon Tertullien, et sa modestie une forteresse... Du reste, les Romains représentaient la *Dea Pudicitia* le visage couvert, comme on le voit dans une médaille de Sabine... Tel était encore l'usage des matrones romaines. Poppée elle-même, femme de Néron, tout impudique qu'elle fût, ne se montrait en public que voilée... Saint Paul, Sextus Pompeius, Thucydide et saint Jérôme sont invoqués tour à tour comme des autorités sur le sujet⁶.

Mais, dans la statue de Corradini, la virtuosité d'exécution n'est pas moins remarquable que le pédantisme d'intention. C'est un tour de force technique, comme d'ailleurs la statue du *Christ mort* de Sammartino — elle aussi entièrement voilée — qui gît au pied du monument. Il y a une recherche excessive dans le rendu de la transparence: et, dans le cas de la *Pudeur*, une indiscretion calculée qui accuse les formes : ce que d'ailleurs Renan observe tout le premier.

3. Autre exemple : l'humilité. « Si je voulais, je montrerais comme quoi ce sentiment à peu près inconnu à l'antiquité n'est qu'une transformation d'un autre instinct, instinct qui sous l'antiquité resta toujours dans sa forme la plus sévère et la plus naturelle mais qui, par le Christianisme, se réfracte en mille voluptueuses métamorphoses et devient humilité, dévotion, amour de la bassesse. Je pourrais montrer les perversions de ces instincts divers dans l'histoire et dans les arts » (*Patrice*, in *Fragments intimes et romanesques*, 1914, p. 13).

4. V. L. HAUTECEUR, « Les arts à Naples au XVIII^e siècle », dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, p. 401; F. INGERSOLL-SMOUSE, « La chapelle funéraire de la Pietà dei Principi di S. Severo à Naples », dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1916, pp. 450-456.

5. E. MALE, *l'Art religieux de la fin du XVI^e siècle*, etc., 2^e éd., 1951, p. 407.

6. *Iconologia*, éd. 1613, vol. II, pp. 170-172.



FIG. 1. — A. CORRADINI. — La Pudeur, Chapelle de Sangro, Eglise de San Severo, Naples.
(Photo Almari).

Telle quelle, il y voit le symbole de la pudeur chrétienne; et par contraste il évoque « une Pudeur païenne, demi-nue, mais que sa beauté sévère suffit à voiler ». Cette seconde statue se trouve, dit-il, au musée du Vatican. Il existe bien, dans ce musée, un marbre traditionnellement désigné sous le nom de *Pudicitia*⁷; mais il ne peut s'agir de cette figure, qui est drapée de la tête aux pieds. Renan confond peut-être avec une *Venus genitrix* qui, elle, est demi-nue, et dont l'attitude peut passer pour chaste (fig. 3). Il n'est pas impossible d'ailleurs que Corradini lui-même se soit souvenu de ce type célèbre dans sa conception générale de sa statue⁸.

Si l'on compare les deux marbres du point de vue de la beauté pure, la comparaison est accablante pour l'allégorie baroque, si lourde et si laborieusement lascive. Mais Renan, il nous le rappelle, a « sa manière de sentir les arts ». « J'admire », dit-il, « des choses que les artistes trouvent mauvaises... Mauvais goût tant qu'il vous plaira, j'aime ce mauvais goût⁹. » La femme voilée de Corradini a pour lui des attraits plus puissants que les nudités antiques les plus radieuses : les attraits du mystère.

**

Ses visites au Vatican, à la chapelle de San Severo, quand Renan les évoque dans son article sur Feuerbach, sont toutes récentes encore : il revient d'Italie, où il a passé plusieurs mois en mission de recherches dans les Bibliothèques¹⁰. Or ce premier séjour en Italie a « fait époque », selon ses propres termes, « dans sa vie intellectuelle et physique » ; il a « opéré un immense changement dans toute sa manière de sentir ».

Il était très jeune encore : vingt-six ans; mais il venait de vivre des années austères. Sorti du séminaire à vingt-deux ans sans avoir accepté l'ordination, il avait dû, tout en gagnant son pain, conquérir tous ses grades universitaires; en même temps il poursuivait ses recherches personnelles, apprenait l'arabe et le sanscrit, écrivait une grammaire hébraïque, obtenait deux prix de l'Institut par ses Mémoires sur les langues sémitiques, et sur l'étude du grec en Occident au moyen âge. Et il n'émergeait de ces années héroïques de labeur et de pauvreté que pour composer, d'un trait, cet *Avenir de la Science* où il professe sa nouvelle foi.

Ce jeune clerc, ce jeune érudit « ne sait, à la lettre, que les livres¹¹ » ; il va conti-

7. Cette désignation est fantaisiste. L'antiquité n'a pas — sauf sur les médailles — de représentation allégorique de la Pudeur.

8. W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Berlin 1908, vol. II, pl. 75, n° 429.

Le type est peut-être dérivé de l'Aphrodite d'Alcamène (v. Sir CH. WALSTON, *Alcamenas and the establishment of the classical type in Greek art*, Cambridge 1926, chap. V., p. 201). Un autre exemplaire est l'Aphrodite de Fréjus, au Louvre; il en existe un autre encore au musée de Naples (v. G. LIPPOLD, *Die griechische Plastik*, in : *Handbuch der Archäologie*, vol. V, 1950, pl. 60, fig. 4).

Renan, continuant ses comparaisons, oppose sainte Elizabeth à l'Artémis Dorienne, vierge sévère quoique court-vêtue; il mentionne aussi (*Voyages*, p. 109), une Vestale de Pompéi, d'un caractère presque chrétien.

9. *Voyages*, pp. 68, 33. Cf. dans *Patrice*, p. 29 : « Ce mauvais goût lui-même a son charme », et la défense de la Rome baroque. Cf. encore, *ibid.*, p. 88 : « J'aime autant une ridicule église de Borromini que le temple de la Fortune virile ou de la Pudicité patricienne... »

10. Il est à Rome de fin octobre à fin décembre 1849, et de nouveau de février à avril 1850, à Naples fin décembre et début janvier. V. A. LEFRANC, *Ernest Renan en Italie*, Paris 1938.

11. Lettre à Henriette Renan, 13 août 1849, in : *Nouvelles Lettres intimes*, 1923, p. 356.

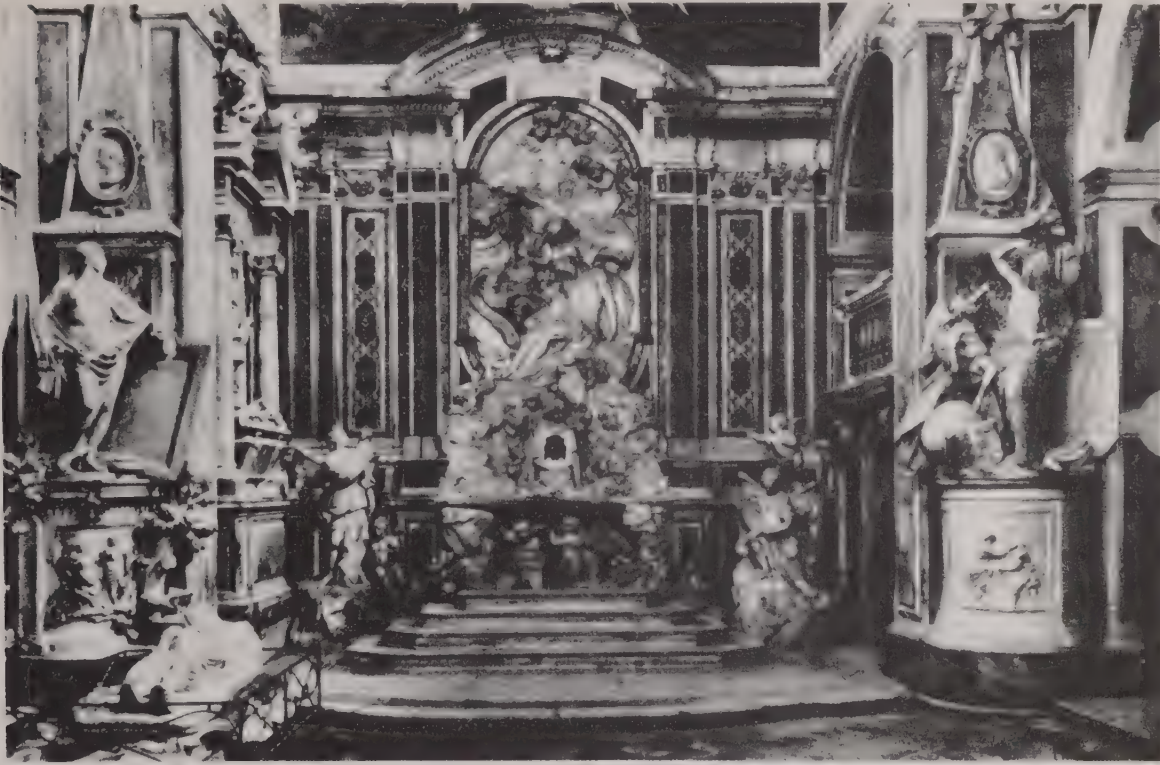


FIG. 2. — Chapelle de Sangro, Eglise de San Severo, Naples.
(Photo Alinari).

nuer, en Italie, d'explorer des bibliothèques, puisque c'est sa mission. Mais il aura, enfin, le loisir de rêver, et de découvrir d'autres charmes que ceux de l'étude. Et il va « fondre au soleil d'Italie » ; ce vent tiède détend sa rigueur, sa raideur dogmatique. Et partout il respire avec délices une poésie inconnue, un mélange ineffable de beauté, de dévotion, et de langueur. L'apostrophe passionnée qui éclate dans l'article sur Feuerbach résume ses impressions, et trahit la révolution morale que l'Italie vient d'accomplir en lui.

« Plût à Dieu que M. Feuerbach se fût plongé à des sources plus riches de vie que celles de son germanisme exclusif et hautain ! Ah ! si, assis sur les ruines du Mont Palatin ou du Mont Coelius, il eût entendu le son des cloches éternelles se prolonger et mourir sur les collines désertes où fut Rome autrefois ; ou si de la plage solitaire du Lido il eût entendu le carillon de Saint-Marc expirer sur les lagunes ; s'il eût vu Assise et ses mystiques merveilles, sa double basilique et la grande légende du second Christ du moyen âge tracée par le pinceau de Cimabue et de Giotto, ... M. Feuerbach ne jetterait pas ainsi l'opprobre à une moitié de la poésie humaine !¹² »

C'est donc la séduction du Christianisme qui s'est révélée à Renan : la grandeur, la mélancolie et la suavité s'exhalent de tous ces lieux qu'il imprègne. Et pour le jeune

12. *Op. cit.*, pp. 408-409.

ascète d'hier, tout cela se résout en « torrent de volupté ¹³ ». Non pas que ce charme chrétien émousse son esprit critique ou ébranle ses positions; mais il élargit sa compréhension — et surtout, il amollit son cœur. « Quand les trois cents églises de Rome carillonnent à la fois », s'écrie-t-il, « il n'y a pas de philosophie qui tienne, c'est comme si trois cents nymphes agaçaient saint Antoine... ¹⁴ ». Un pareil rapprochement dénonce la confusion des sentiments : l'émotion religieuse s'achève en excitation sensuelle.

Sur cet étrange état de sensibilité qui est celui de Renan en Italie nous trouvons des indices précis dans ses lettres et ses notes de voyage. Mais nous avons mieux encore. En même temps qu'il rédigeait ses rapports pour l'Institut et le Ministère de l'Instruction Publique, Renan écrivait un roman. Et ce roman, *Patrice*, est la confession de ses émois ¹⁵.

A travers ces « fragments intimes » on voit s'esquisser le même thème général que Renan développera au retour, dans son étude sur Feuerbach : « La pensée religieuse de l'humanité est éternelle... Le Christianisme est une de ses formes, non moins belle que le Paganisme, si différente d'ailleurs que soit cette beauté... L'enfant Jésus *vaut* Jupiter; et sainte Elizabeth, Vénus... ». Mais on voit aussi, de page en page, s'affirmer une obsession toute personnelle.

Renan éprouve pour la première fois, dans cette atmosphère alanguie, la peine de la solitude; et comme les cafés l'offensent par leur vulgarité, il s'en va « chercher compagnie » dans les églises. « Il faisait bon dans ce doux petit lieu. Femmes voilées, qui levaient doucement les yeux. »... Ces femmes, ces dévotes de Saint-Louis des Français, de Sainte-Françoise Romaine, de l'Ara Coeli, il les épie. Il aime « la grâce charmante » avec laquelle elles se mettent leur voile sur la tête; il est « délicieusement ému » quand il les voit s'agenouiller et baiser la croix; il les écoute, priant et chantant; il respire leur odeur. Les femmes rendent tout aimable, soupire-t-il. Je voudrais leur plaire.

Le voici dans la rue. L'obsession le poursuit : « Je passe à tel angle où il y a une ravissante et amoureuse madone ». Ces madones, il en raffole. Elles sont d'un type très doux et très pur, quoique très mou. « Type de madones dans les couvents », écrit-il encore, « délicieux de mollesse. Elle est partout; ah, cela se comprend, c'est ce petit œil de femme qui agit... » Il se rassasie, à Pérouse, du regard long et doux des Vierges du Pérugin ¹⁶.

Les saintes des églises et celles des musées l'attirent et le troublent aussi. Sainte Catherine de Sienne, celle de Sodoma, est une Circé chrétienne ¹⁷. L'autre Catherine, celle que Masaccio ¹⁸ a représentée à San Clemente, belle et chaste vierge, disputant avec les philosophes, l'émeut par sa gracieuse timidité. La Madeleine, pour-

13. *Patrice*, p. 21.

14. *Voyages*, p. 39.

15. Sur la genèse de ce roman (dont l'idée première remonte à 1845, et qui devait s'appeler *Ernest et Béatrix*), v. J. POMMIER, *Renan*, 1923, pp. 46-47, 50, 70-72.

16. Cf. l'article sur Feuerbach, pp. 408-409.

17. Cf. *ibid.*, p. 409.

18. Les fresques de San Clemente sont aujourd'hui attribuées à Masolino. V. M. SALMI, *Masaccio*, 1935, pl. CLII.

tant, est plus alléchante encore : elle a péché par trop de beauté et d'amour. A la galerie Sciarra, Renan s'arrête devant deux Madeleine de Guido Reni qui le feraient, dit-il, rêver pendant des mois.

On voit assez le sens de ces rêveries. « Ce cœur, si plein de vague amour » réclame un objet réel. *Quid amarem quarebam*. Mais les jeunes filles que Patrice voit passer, souriantes et parées, lui font peur. Il n'a connu que sa mère et sa sœur : il tremble devant toute autre femme ; il se persuade qu'aucune ne l'aimera. Avec quelle douceur, pourtant, il aurait appuyé sa tête sur le sein d'une bien-aimée ! Son état d'âme est celui de René, adolescent : « Je ne pouvais voir une femme sans être troublé... Faute d'objet réel, j'évoquai par la puissance de mes vagues désirs un fantôme qui ne me quitta plus... Je me composai une femme de toutes les femmes que j'avais vues. Je lui donnai les yeux de telle jeune fille du village, la fraîcheur de telle autre... Et j'avais dérobé des grâces jusqu'aux tableaux des Vierges suspendus dans les églises ¹⁹. »

Chateaubriand avait seize ans. Renan traverse avec dix ans de retard cette crise d'adolescence ; et son récent état de séminariste aggrave encore sa timidité ²⁰ ; mais les symptômes sont identiques. Lui aussi, n'osant approcher une femme réelle, s'est composé une idole : sa Sylphide s'appelle Béatrix, ou Cécile. Lui aussi, pour la former, a emprunté des charmes à telle femme, à telle jeune fille : à une petite Bretonne dont le souvenir — ou la vision — le poursuit depuis Tréguier ; peut-être à la pieuse et jolie Mme de Saligny ²¹ ; à une jeune morte, dont il a vu la tombe au cimetière de San Spirito — on louait sa pudeur et sa piété... ; à une pauvre Romaine, Annunziata, qu'il apercevait de sa fenêtre, sur la terrasse de la maison voisine. Et lui aussi, pour achever l'image, a dérobé des traits aux saintes des églises. Il est allé sur la voie Nomentane saluer la belle vierge et martyre, sainte Agnès ; une charmante Annonciation, « petit tableau de chapelle », l'a retenu à Sainte-Marie Majeure ; il a vu la Pétronille du Guerchin, ravissante dans la mort, et dans l'apothéose ; à Sainte-Croix de Jérusalem il a remarqué une sainte qui lui représente divinement Béatrix — brune, de grands yeux, appuyée avec assez de mollesse sur un prie-Dieu ²². Et si Béatrix devient Cécile, c'est qu'il a découvert à Santa Cecilia la célèbre statue de Maderna (fig. 4), victime si touchante sous ses voiles ²³.

Mais quelle est la fin du roman ? Patrice et Cécile, qui s'aiment, se séparent : ils renoncent l'un à l'autre parce qu'ils sont chrétiens. Ils ont bien pu se dire, par lettres, ce que leur pudeur mutuelle ne leur eût jamais permis d'exprimer ; mais, pénétrés qu'ils sont de la beauté supérieure de la privation et du sacrifice, ils préfèrent finalement

19. *Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. Garnier, I, pp. 124-125. Au sortir de ces rêveries, le jeune Chateaubriand, comme le jeune Renan, se persuade qu'il ne sera pas aimé : « Je me retrouvais un pauvre petit Breton obscur... qu'aucune femme n'aimerait jamais. » *Ibid.*, p. 126.

20. *Patrice*, p. 104 : « ma timide pudeur, ma position extérieure... ».

21. V. J. POMMIER, *Op. cit.*, pp. 84-85 ; LEFRANC, *Op. cit.*, p. 60, cite d'autres femmes encore, rencontrées par Renan à cette époque.

22. *Voyages*, p. 77. C'est, croit-il, Catherine de Sienne recevant l'anneau nuptial de Marie.

23. Selon LEFRANC (*Op. cit.*, p. 58) « c'est la visite à l'Eglise Sainte-Cécile qui donna au roman ébauché sa physionomie définitive ».

l'abstention à la jouissance. Ici se retrouve le thème général — mais il a pris un accent, un frémissement tout personnels; il devient un cri de rancune et de protestation. « Notre malheur a été d'être *trop* chrétiens... C'est le Christianisme, par ses principes de renoncement et par son étrange esthétique, qui a rompu le charme qui nous attirait... Si nous avions été païens, ou moins profondément imbus de Christianisme, notre vie se fût écoulée normale et vulgaire... Préférence donnée à l'anormal, à l'exceptionnel, au maladif, voilà l'esthétique chrétienne; *voilà les idées qui nous ont perdus*. »

Idées fausses, malsaines, perverses; mais quoi? Il est trop tard. Cette perversion fatale, les chrétiens l'ont acceptée; bien mieux, ils ont fini par l'aimer, préférant dans l'art et la morale le souffrant, l'irrasasié, la sensation vague et pénible que fait naître l'infini, à la pleine et complète satisfaction que procure une œuvre saine et achevée. Les types parfaitement purs ne nous suffisent plus : *Une femme voilée plaît plus que la Vénus classique*.

Nous revenons à la statue de la Pudeur. Sa valeur symbolique apparaît maintenant dans sa complexité. Elle résume toute une esthétique²⁴, mais en même temps elle cristallise les rêves flottants d'une adolescence tardive et tourmentée, ses élans, et ses regrets. Regrets voluptueux, et qui jouissent de l'inassouvissement, comme l'œil jouit du voile, écran délicieux et tentateur. « Mollesse de l'ascétisme », note Renan; « charme que j'y trouve. Je sais d'où il vient... Douceur assoupissante de cette femme dans ses voiles, le sein rappelé par le soin avec lequel il se couvre...²⁵ ».



« Volupté sévère des anciens; sévérité voluptueuse du Christianisme²⁶. » Ce thème, dont nous avons perçu les résonances intimes, va se prolonger et s'amplifier dans l'œuvre de Renan; et il va en tirer des variations étranges.

Au troisième volume des *Origines du Christianisme (L'Antéchrist)*, Renan nous montre Néron au cirque, lorgnant à travers son émeraude le supplice des chrétiennes, pendant la persécution de 64. Il a pris soin de nous rappeler d'abord que l'empereur paraît avoir été très sensible chez les femmes au charme qui résulte d'une « certaine piété associée à la coquetterie ». « Les semblants de la pudeur exerçaient sur ce jeune débauché une illusion toute puissante »; c'est par là que le séduisirent la dévote et voluptueuse Poppée, qui ne sortait que le visage voilé²⁷, et l'humble et douce Acté, qui était presque chrétienne²⁸.

24. Cf. dans *Patrice*, l'histoire de la jeune suicidée, dont son âme « fut parfumée pendant plusieurs mois ». Une jeune fille que l'on croyait irréprochable est trouvée morte dans sa chambre, étendue sur son lit, revêtue d'une robe blanche, les bras croisés. On découvre sa faute en venant l'ensevelir. « Elle a dépassé par le sentiment esthétique », commente Renan, « les plus grands artistes. Elle a conçu assez puissamment l'idéal de la pudeur pour y sacrifier sa propre vie; elle a vu sa statue gâtée par un irrémédiable malheur; elle a pris le marteau et l'a brisée » (p. 85).

25. *Les Voyages*, p. 93.

26. *Ibid.*, p. 116.

27. Cf. *supra*, p. 2, ce même trait relevé par Ripa, à propos de l'image de la Pudeur. Renan signale en note deux bustes de Poppée, celui du Capitole (17) et celui du Vatican (408).

28. *L'Antéchrist*, pp. 133-135.

Or, le voici maintenant, au premier rang du cirque, contemplant ces malheureuses femmes attachées aux cornes d'un taureau furieux, à l'imitation de la fable de Dircé. Et voici les sentiments que lui prête Renan :

« Une pauvre fille timide, voilant sa nudité d'un geste chaste, puis soulevée par un taureau, et mise en lambeaux sur les cailloux de l'arène, devait offrir des formes plastiques et des couleurs dignes d'un connaisseur tel que lui... Il raisonnait *sans doute* en artiste sur l'attitude pudique de ces nouvelles Dircés, et trouva, *j'imagine*, qu'un certain air de résignation donnait à ces femmes pures, près d'être déchirées, un charme qu'il n'avait pas connu jusque-là... » Ce charme, c'est la séduction de la véritable pudeur, qui est le secret du Christianisme.

« Ce jour fut celui où se créa, par une antithèse étrange, la charmante équivoque dont l'humanité a vécu des siècles et en partie vit encore. Ce fut une heure comptée au ciel que celle où la chasteté chrétienne, jusque-là si soigneusement cachée, apparut au grand jour devant cinquante mille spectateurs et posa *comme en un atelier de sculpteur* dans l'attitude d'une vierge qui va mourir. Révélation d'un secret qu'ignora l'antiquité, proclamation éclatante de ce principe *que la pudeur est une volupté* et à elle seule une beauté... »

« Néron eut, *ce semble*, la primeur de ce sentiment, et découvrit, en ses débauches d'artiste, le philtre d'amour de l'esthétique chrétienne... En obtenant les applaudissements d'un connaisseur aussi exquis..., la nudité timide de la jeune martyre devint rivale de la beauté, sûre d'elle-même, d'une Vénus grecque. Quand la main brutale de ce monde épuisé, qui cherchait sa fête dans les tourments d'une pauvre fille, eut arraché les voiles de la pudeur chrétienne, celle-ci put dire : moi aussi, je suis belle. Eclore sous les yeux de Néron, l'esthétique des disciples de Jésus, qui s'ignorait jusque-là, dut la révélation de sa magie au crime qui, déchirant sa robe, lui ravit sa virginité...²⁹. »

D'où vient cette page extraordinaire ? Un certain indice donnerait à penser



FIG. 3. — Vénus genitrix, Musée National, Naples.
(Photo Altinari).

29. *Ibid.*, pp. 180-181.

qu'elle dérive de Chateaubriand. Parlant de Néron et de la jeune martyre, Renan écrit : « L'image de l'aïeule de Cymodocée se réfracta, comme l'héroïne d'un camée antique, au foyer de son émeraude. » Si nous ouvrons *Les Martyrs*, nous verrons en effet que Cymodocée y apparaît comme l'incarnation de la chasteté³⁰. Plus tard, lors des persécutions, c'est cette même vertu qui la fait reconnaître : « La Grèce, à genoux, l'eût prise pour l'amante de Zéphyre ou de Céphale; Rome reconnut à l'instant une chrétienne : sa robe d'azur, son voile blanc, son manteau noir, la trahirent encore moins que sa modestie...³¹. » Enfin, dans l'arène où ils vont tous les deux être livrés aux bêtes, le suprême souci d'Eudore est de protéger la pudeur de sa compagne³².

Chateaubriand, toutefois, ne se complait pas dans l'équivoque. Il connaît, il proclame les charmes de la chasteté — il en parle longuement dans *Le Génie* —; mais il fait de la pudeur un attribut, non une découverte de Christianisme³³; non l'invention raffinée d'un esthète, qu'un autre esthète a pu seul apprécier. Car c'est bien ce que Renan finit par écrire. Jésus a été « le maître des voluptés savantes³⁴ »; pour le comprendre, il a fallu un « connaisseur » tel que Néron. Mais comment le chaste Renan, avec ses timidités de séminariste, a-t-il pu lire à son tour dans l'âme du jeune débauché? C'est qu'au fond, en ces jours languissants d'Italie, où il baignait dans « un océan de mollesse », il a *senti* le Christianisme ainsi. D'autant plus audacieux dans ses rêves qu'il réprimait ses instincts, il a commis tout au moins, devant les femmes voilées, qu'elles fussent de marbre ou de chair, des débauches d'imagination. Il n'a pas assisté, à Rome, aux jeux du cirque; mais il a souvent parcouru la galerie de San Stefano Rotondo³⁵ « où le rude pinceau de Pomarancio a exprimé en traits si terribles la sanglante épopée du Christianisme naissant ». Et là, tandis qu'il réfléchissait aux joies du martyre, — ces joies interdites au critique pour qui la vérité absolue n'existe pas, — il a pu contempler les victimes de Néron et de ses successeurs : les chrétiennes déchirées par les chiens, Corona écartelée entre deux arbres, Agathe avec ses seins coupés. « Poème admirable », écrit-il³⁶.

*
**

A travers toutes les *Origines du Christianisme* reparait comme un leit-motiv le thème de la pudeur voluptueuse. Renan tient pour « l'un des mystères les plus profondément entrevus par les fondateurs » de la religion nouvelle, que « la chasteté est une volupté, et la pudeur, une des formes de l'amour³⁷ ». Il n'est jamais las de

30. *Les Martyrs*, éd. Garnier, p. 24.

31. *Ibid.*, p. 383.

32. *Ibid.*, p. 388. « Peut-être aussi », ajoute Chateaubriand, « était-ce un dernier instinct de la nature, un mouvement de cette jalousie qui accompagne le véritable amour jusqu'au tombeau ».

33. *Génie du Christianisme*, éd. 1895, pp. 41-44. Au contraire, Chateaubriand rappelle, pour justifier le célibat des prêtres, le rôle de la pudeur et de la chasteté dans les religions antiques.

34. *Marc-Aurèle*, p. 248.

35. *Voyages*, p. 61; *Patrice*, p. 72, où Renan écrit par erreur : « Saint Jean le Rond ». Sur les fresques de Pomarancio, v. MALE, *l'Art religieux à la fin du XVI^e siècle*, etc., p. 112.

36. *Voyages*, p. 61.

37. *Marc-Aurèle*, p. 245.



FIG. 4. — S. MADERNA. — Sainte Cécile, Eglise Santa Cecilia, Rome.

rappeler le rôle des femmes dans le Christianisme, et d'expliquer par leur influence « ce mélange singulier de pudeur timide et de mol abandon qui caractérise le sentiment moral dans les églises primitives³⁸ ». Il s'étend volontiers aussi sur les dangers de cette équivoque, et sur l'imprudence de certaines répressions.

« Les nudités païennes étaient sévèrement condamnées », écrit-il dans *Saint Paul*³⁹; les femmes, en général, étaient étroitement voilées; aucun des soucis d'une pudicité timide n'était omis; *mais la pudeur est aussi une volupté*, et le rêve d'idéal qui est en l'homme est susceptible de mille applications. On peut dire que le Christianisme primitif fut une sorte de romantisme moral, une énergique révulsion de la faculté d'aimer. Le Christianisme ne diminua pas cette faculté, il ne prit contre elle aucune précaution : il la nourrit d'air et de jour. Le danger de ces hardiesses ne se révélait pas encore... »

Il revient sur ce thème lorsqu'il en arrive aux puritains du II^e siècle, Tertullien et les Montanistes. Avec le *De Pudicitia* et le *De Virginibus velandis*, nous voici de nouveau, en effet, au cœur du sujet. Les austérités, les abstinences contre nature — et spécialement les interdictions contre la toilette des femmes, « toutes ces précautions témoignent, au fond, d'une préoccupation lascive; en tout cas, elles sont de celles qui aggravent le mal, ou du moins le décèlent, le mettent à vif » : les sévérités excessives dénoncent « une tendresse excessive à la tentation... ». C'est le montanisme, encore, qui exalte « le type de la vierge martyre », et qui, « en introduisant le charme féminin dans les plus sombres récits des supplices, inaugura cette bizarre littérature dont l'imagination chrétienne, à partir du III^e siècle, ne se détacha plus... Ses deux grands enthousiasmes, chasteté et martyre, restèrent les deux éléments fondamentaux de la littérature chrétienne⁴⁰ ». Et Renan énumère une série de romans ou de légendes, pro-

38. *Ibid.*, p. 247.

39. *Ibid.*, pp. 242-243.

40. *Marc-Aurèle*, pp. 242-243.

duits équivoques d'une « austérité voluptueuse », tout imprégnés d'« une forte saveur d'amour captif... ».

Cette thèse ne manque pas de fondements historiques; mais n'est-ce pas dans la personnalité de Renan et dans son expérience intime qu'il faut en chercher la racine profonde? Il définit le Christianisme comme *un romantisme moral*; mais ce faisant, n'applique-t-il pas aux premières générations chrétiennes le diagnostic qui convient à sa génération? Bien mieux, n'élargit-il pas démesurément, à l'échelle de l'histoire, une crise particulière de sa jeunesse? Nous savons déjà ce que son œuvre doit à sa vie personnelle, et comme il modèle volontiers d'après lui-même les plus grandes figures; nous savons ce qu'il y a de Renan dans Jésus, et dans Marc-Aurèle⁴¹; nous avons même pu soupçonner qu'il y a du Renan jusque chez Néron. L'état de sensibilité qui était le sien quand il découvrit, à San Severo, la statue de Corradini, il le projette dans le passé, et il l'étend à tout un monde. Certes, ses analyses de la psychologie religieuse aux premiers siècles de l'Eglise doivent à cette expérience quelque chose de leur pénétration, et de leur subtilité; mais il reste qu'elles généralisent des émotions personnelles — si personnelles qu'on y perçoit, cà et là, l'écho d'une confession.

Cette « femme séduisante sous ses voiles », à laquelle il revient toujours, pourrait d'ailleurs servir de symbole à l'œuvre de Renan tout entière; car elle reparait jusque dans sa vieillesse, sous les traits de l'abbesse de Jouarre⁴². On voit entrer l'abbesse dans la prison révolutionnaire, « vêtue d'un long costume noir et d'une sorte de voile qui l'enveloppe du haut de la tête jusqu'aux pieds ». C'est là qu'en attendant la mort, elle cédera à l'amour. On sait quels étranges discours lui tient son séducteur, d'Arcy, et combien la religion, la pudeur, l'approche du martyr ajoutent de ragout à leurs embrassements⁴³. Le même symbole caractériserait Renan écrivain, car jusque dans son style il a ce goût des formes enveloppées, cette manière hypocritement caressante, cette peur de la nudité. « Voyez », disait cruellement Claudel, « la pudeur avec laquelle notre Renan n'ose risquer la moindre image sans la voiler d'un chaste postiche... ». La *Pudicizia* de Naples contient, s'il faut l'en croire, le secret de la nature humaine, modifiée par le Christianisme : elle renferme d'abord celui de sa propre nature⁴⁴.

JEAN SEZNEC.

RÉSUMÉ : *Renan and the sense of decency*. — Analysing Renan's works and his conception of the sense of decency as a form of voluptuousness, the author differentiates pagan from Christian decency and shows how Christianity has given birth to a new ideal of beauty in the world.

41. Nous le savons surtout par les analyses de J. POMMIER, *Op. cit.*, particulièrement pp. 156, 176, 299-302.

42. *Drames philosophiques*, 1888, p. 426. *L'Abbesse de Jouarre* est de 1886.

43. L'abbesse conçoit elle aussi la Pudeur en termes plastiques : « Vous brisez un chef-d'œuvre », dit-elle à d'Arcy (p. 454); cf. *supra*, note 24, l'histoire de la suicidée qui brise sa statue. Voir également la dernière « nouvelle » de RENAN, *Emma Kosilis* (1890) et le commentaire de J. POMMIER, *Op. cit.*, p. 343.

44. En comparant la Préface de *l'Avenir de la Science* (1890), où Renan rappelle la métamorphose qu'il a subie en Italie, et l'article sur Feuerbach, on saisit très bien, rétrospectivement, ce passage du personnel au général. Exemple : *Article* : « une grande modification s'est opérée dans la nature humaine; un vent tiède et humide a soufflé du midi et en a détendu la raideur ». *Préface* : « une sorte de vent tiède détendit ma rigueur ».



FIG. 1. — Louis Hesselin, vers 1650.

L'INVENTAIRE DE LOUIS HESSELIN (1662)

Louis Hesselin est un des personnages les plus importants en France autour de 1650. Conseiller du roi, maître de la Chambre aux deniers, surintendant des Plaisirs de S. M., il avait commencé une carrière exceptionnellement brillante qui fut interrompue brusquement : un domestique aurait empoisonné Hesselin en 1662.

Hesselin avait fait élever un hôtel dans l'île Saint-Louis, quai des Balcons ; il subsiste, transformé, au 24 du quai de Béthune. L'hôtel élevé par Le Vau, était décoré de sculptures de Gilles Guérin ; « Lebrun doit y peindre une chambre, Lesueur la chapelle », disait Sauval. Il possédait également le château de Chantemesle à Essone où il avait reçu la reine Christine en 1656.

Hesselin qui avait demandé son portrait à Nanteuil, qui possédait une belle bibliothèque, avait réuni une grande collection de tableaux. Sur elle, on n'avait jus-

qu'ici que des indications très vagues; deux textes seulement étaient cités par Bonnaffé, l'un expliquant que ses tableaux italiens étaient disposés dans une grande salle à deux étages, surmontés par de gros vases de porcelaine; l'autre de Nicéron proclamant : « j'appelle son cabinet toute sa maison, car véritablement elle est ornée et remplie de tant de raretez... qu'on la peut dire l'abrégé des cabinets de Paris... ».

Ces indications si laconiques donnent un certain prix à la découverte que nous venons de faire aux Archives Nationales (Minutier Central, XX, 310) d'un inventaire dressé après la mort du grand collectionneur.

L'intérêt d'Hesselin est double : il rassemble des œuvres vénitiennes d'une part, des œuvres françaises modernes d'autre part. Assurément, il a deux peintures « gothiques » : une *Adoration des Rois* et un « vieux portrait », estimées d'ailleurs très peu de chose; il a une *Léda* « dans la manière » de Léonard et neuf tableaux « d'après » Raphaël, ainsi qu'une sorte de *Vanité*, d'Andrea del Sarto; mais l'essentiel de sa collection italienne est constitué par des Titien, des Giorgione, des Bassan, des Tintoret. Pour sa collection française, acquise sans doute assez tôt, elle contient des Vouet, des Blanchard, un Lebrun, et aussi plusieurs Claude. Nous ne pouvons dire ce qui en est advenu après Hesselin, mais il se pourrait — croyons-nous — qu'on retrouve plusieurs de ces tableaux au Louvre parmi ceux que les catalogues indiquent comme venant de la collection de Louis XIV. Notre hypothèse est confirmée par plusieurs textes de la notice de Bonnaffé sur Hesselin dans son *Dictionnaire des amateurs français du XVII^e siècle* (p. 139-141). On y voit que des « lits et ameublements » du Garde-Meuble royal viennent de chez Hesselin, et que son livre de « ballets et de mascarades » de la Belle est « à Versailles avec les livres du Roi ».

Cette belle collection semble avoir été dispersée dans les différentes pièces de son hôtel, mais les tableaux les plus importants étaient réunis dans la « chambre italienne » et surtout dans la « galerie », dont l'inventaire est confié à Nicolas du Monstier, « garde des tableaux du Roi ». Des copies assez nombreuses étaient au garde-meuble; faut-il croire qu'elles soient d'Hesselin lui-même, ou d'un peintre qui travaillait pour lui?

Signalons qu'en dehors des œuvres sérieuses, destinées à la délectation, Hesselin possède quelques curiosités, un tableau d'optique avec son pied, destiné à donner une de ces anamorphoses qu'étudie M. Baltrusaitis; peut-être ses « tableaux à coulisses » sont-ils aussi des amusements de ce genre.

Enfin, Hesselin conserve les cuivres des deux portraits qu'a faits de lui Robert Nanteuil. L'un, bien connu, date de 1658, et montre un homme au visage ravagé, ce qui pourrait bien faire croire qu'il est mort de maladie et non empoisonné; l'autre, moins connu, est placé dans un encadrement décoratif; nous connaissons grâce à l'inventaire l'auteur de l'encadrement qui est Dorigny, et non pas Jean Boulanger comme le disait Robert-Dumesnil (cf. Petitjean et Wickert, n° 87); le portrait, qui date des environs de 1650, montre un homme très jeune, ce qui confirmerait notre thèse sur sa maladie.

GEORGES WILDENSTEIN.

INVENTAIRE

1662, 30 août.

Inventaire après décès de Louis Hesselin, conseiller du Roi en ses conseils et maître de sa chambre aux deniers, en sa maison Ile Notre-Dame, quai d'Anjou.

Dans le cabinet des bijoux :

- 4 miniatures d'Italie de dévotion d'environ neuf pouces de haut, chacun avec leurs bordures 24 livres.
- une miniature représentant les limbes, avec bordure 15 livres.
- une miniature d'Italie représentant plusieurs petites têtes et demi-corps. 20 livres.
- une miniature carrée représentant *les Innocents*, d'après Raphaël, avec chassiss 10 livres
- une miniature représentant un St Jérôme 100 sols.
- deux paysages à la plume, par un élève de Pol Brille 10 livres.
- 4 autres petits paysages à la plume, de la même main, avec chassiss 12 livres.
- 4 dessins, dont deux de Joséphin. 10 livres.
- 1 petit paysage d'Italie représentant des *lavandières*, avec une cascade, de la manière d'Adam [Elsheimer] avec bordure, prisé 20 livres.
- une ruine de Mancadam [Massimo?] napolitain, avec chassiss de bois doré. 25 livres.
- un paysage, avec une ruine, du vieux Baïarel (*sic*), avec chassiss de bois doré. 8 livres.
- deux petits Cornelis, en ovale. 12 livres.
- trois petites frises, l'une de têtes de sénateurs vénitiens, l'autre de cérémonies et places, et l'autre de têtes de femmes vénitiennes, prisé 20 livres.
- une petite enluminure, de Quillerier, d'une bataille, enchassée de bois noirci, prisé 8 livres.
- une femme portant un panier de fruits, de Dorigny, sur la porte du dit cabinet, peint en toile 20 livres.
- 4 petits tableaux à coulisses, de paysages, en leurs bordures dorées, prisés. 20 livres.
- un petit *St Jean* en ovale, d'après François Flamant [Pourbus?], avec sa bordure dorée, prisé 15 livres.
- deux tableaux de soldats. 20 livres.
- 7 petits tableaux, sur marbre noir de Stella, dont un représentant une *Musique*, avec sa bordure noire. 10 livres.
- un paysage d'Italie peint sur cuivre, avec un combat de deux soldats, de Cochin (?), avec chassiss 15 livres.
- une tête de Vierge, manière de Raphaël, avec son chassiss, prisé. 6 livres.
- 2 petits volets représentant deux figures debout et deux autres portraits flamands 6 livres.
- 1 portrait d'homme et 1 portrait en pastel d'une femme, de la main de Vouet, avec chassiss 20 livres.
- 2 tableaux sur soie, représentant un martin-pêcheur et un perroquet 15 livres.
- 1 tableau sur bois, d'une petite figure de femme travaillant et un petit chien, prisé 15 livres.
- une mer de Porcellis, sur cuivre, avec bordure 10 livres.
- 2 petits tableaux, sur cuivre, représentant un David, et trois figures de déesses 20 livres.
- un dessin de Pietro de Cortone et une tête de Christ sur étoffe, faite à Venise, avec leur chassiss, appartenant au dit cabinet aux bijoux de la chambre noire ou ils étaient 10 livres.
- *En la chambre noire*, un plâtre, une Vénus sur toile, d'après le Titien. 20 livres.
- une grande Bacchanale, d'après le Titien 25 livres.
- dans un carré long sur le chemin de la dite chambre, un tableau sur toile d'une Vierge avec l'enfant et cinq autres figures 30 livres.
- sur les 2 portiques de l'alcôve, deux Vierges sur toile 20 livres.
- une Ste Marguerite, d'apr. Raphaël. 15 livres.
- dans un grand cadre de la salle, près du cabinet d'hiver, un tableau sur toile représentant *la Bataille de Constantin*, de Scalberge, d'après Raphaël 50 livres.

- une reine de Sicile, entre les deux croisées 30 livres.

Dans le cabinet de la bibliothèque :

- 28 tableaux, de diverses portraits d'hommes, prisés ensemble 84 livres.

Dans le passage du cabinet à la salle d'hiver :

- un petit tableau de Leandre Bassan, prisé 15 livres.
- une fuite en Egypte, d'Adam . . . 60 livres.
- une Magdeleine, de Stella, sur marbre noir, avec chassis d'ébène 15 livres.
- une Magdeleine, sur pierre de gemme, cassée par un coin 3 livres.
- une Descente de croix, d'un vieux maître d'Italie, avec bordure dorée 30 livres.
- deux figures d'hommes et femmes, de Josèphin 20 livres.
- une grande enluminure de St Pierre martyr, d'après le Titien, avec sa bordure et verre 40 livres.
- un ballet dessiné par Labelle . . . 20 livres.
- un tableau de Notre-Seigneur et la Magdeleine, sur bois, de la main de Garofolo, avec bordure dorée 40 livres.
- 4 enluminures, avec bordure noire. 16 livres.
- 6 petits tableaux d'enluminure, représentant 6 vases de fleurs 6 livres.
- 2 tableaux de deux grands vases de miniatures, avec des fleurs, avec bordure noire 12 livres.
- 3 carrés de miniatures, de plusieurs têtes différentes
- 2 grands dessins, l'un lavé, de figures de la manière de Frédéric Souque, et l'autre deux paysages à la plume, manière Paul Brille 8 livres.
- 1 vieux portrait, avec bordure gothique, et un petit portrait de femme, avec bordure dorée 6 livres.
- 4 portraits, l'un peint en huile et les autres de miniature 8 livres.
- 1 petit portrait dans une boîte d'ivoire 40 sols.
- 5 tableaux de portraits du défunt, en taille douce, avec bordure 4 livres.
- 2 planches du portrait du défunt, gravées par Nanteuil, avec aornemens du dessing de Dorigny, prisées avec leur boîte de bois blanc 20 livres.

- 1 paquets de plans, dessins, architecture et fontaines d'Italie 20 livres.
- 2 petits tableaux de femmes, sans bordure, manière des Nains 30 sols.

Dans le petit cabinet au fond de la terrasse, à côté du vestibule :

- 1 tableau, représentant une tête sur terre cuite, avec deux paysages, copie de Corneille, prisés 12 livres.
- 2 tableaux sur bois, représentant St Jérôme et St François de Paule, avec bordures 15 livres.
- 3 tableaux sur bois, l'un représentant des coquilles, les deux autres des paysages 4 livres 10 sols.

Au garde meuble de Saint-Sépulchre, au troisième étage, regardant sur la rivière :

- 13 tableaux, sur toile à l'exception de deux, dont 8 garnis de bordure, représentant portraits, figures, paysages et fruits, prisés avec un grand tableau, représentant Vulcain et ses forgerons 100 livres.

Pierre Folleville, portier de la maison du sieur Hesselin, a déclaré, que ces tableaux appartiennent au sieur de Thorely qui demeurerait rue Montorgueil, chez un apothicaire, et qui est à présent en Italie, et les lui a confiés pendant son voyage.

Du Moustier, garde des tableaux du Roi, demeurant aux galeries du Louvre, appelé pour donner son avis sur l'estimation des tableaux de la galerie.

Dans la galerie :

- un grand tableau « qui se dit » du Tintoret; représentant une Nativité. . 200 livres.
- un tableau d'une Andromède, qui se dit du Titien 100 livres.
- un portrait de Giorgione, d'un homme armé, avec bordure 30 livres.
- un grand paysage de Paul Brille, avec bordure 60 livres.
- deux grandes figures de Polidore, prisées 40 livres.
- un tableau du Bassan, du Lazare, avec bordure 20 livres.

- un grand tableau où est représenté une Magdeleine d'Alexandre Véronèse, avec bordure 50 livres.
- un paysage d'Egypte d'Armand, avec bordure 15 livres.
- un tableau de Pierre de Cortone, avec bordure 200 livres.
- 1 tableau portrait, qui se dit du Titien 30 livres.
- 1 autre tableau de Pierre de Florence, prisé 15 livres.
- 1 petit tableau, manière du Doze [Dosso Dossi], représentant Notre-Seigneur avec des pèlerins 10 livres.
- 1 tableau d'une tête qui se dit du Tintoret 10 livres.
- un petit tableau d'un Christ à la colonne, manière du Bassan 6 livres.
- 1 petit tableau sur ardoise, représentant un combat 10 livres.
- 1 petit tableau représentant un Ecce Homo, manière du Parmesan, avec bordure 25 livres.
- 1 tableau représentant une Sibylle, de l'école de Raphaël 8 livres.
- une Adoration des trois rois, manière gothique 15 livres.
- 1 petit portrait, manière d'Holbein 15 livres.
- une Vierge de Joséphin 12 livres.
- un paysage de Paul Brille, où il y a un pêcheur, prisé 60 livres.
- 1 tableau du Bassan, représentant un Enfant prodigue 80 livres.
- 1 portrait de Baccio Bandinelli qui tient une figure de sculpture 40 livres.
- 1 portrait d'un Philosophe écrivant, des élèves de Michel-Ange 30 livres.
- une tête de Christ, de Giorgione, prisé 20 livres.
- un tableau de Freraventi 100 livres.
- un portrait d'une Vénitienne actionnée 15 livres.
- un paysage, manière de Godefroid, où il y a un chasseur 15 livres.
- un grand paysage, manière de Claude Lorain, d'un berger qui garde ses moutons 20 livres.
- une Magdeleine, manière du Guide 30 livres.
- une Descente de croix, du Bassan, prisée 30 livres.

- une teste tenant une teste de mort, d'André Delchart [Andrea del Sarto], prisé 25 livres.
- un tableau représentant un enfant qui dort, du Guide, avec bordure 100 livres.
- 1 petit tableau d'un petit amour, du Guide, prisé 50 livres.
- une courtisane italienne qui découvre ses épaules, manière d'Italie, prisée 12 livres.
- un paysage de la première manière de Claude Lorain, avec un morceau d'architecture 20 livres.



FIG. 2. — Louis Hesselrn en 1658.

- un paysage d'Armand, d'une rencontre de paysans 15 livres.
- un grand paysage de Mauperché, manière d'Italie 25 livres.
- un dessin d'un démoniaque, de Paul Farinati 12 livres.
- un tableau qui se dit du Guide, représentant une Fortune, avec bordure 60 livres.
- un portrait d'un jeune garçon tenant un chien, de M. Lebrun 20 livres.

- un tableau de portrait actionné d'un homme qui écrit et une femme, de Juste de Florence, avec bordure 40 livres.
- un portrait d'un homme avec son petit garçon, de Champaigne 30 livres.
- un portrait d'une religieuse tenant une couronne, manière d'Italie 15 livres.
- un tableau d'optique d'un homme, prisé avec sa lunette et son pied 10 livres.

Dans la chambre italienne :

- un tableau représentant un bain de Diane de l'Abane, avec bordure 70 livres.
- une Vierge du Poussin avec sa gloire d'anges, avec bordure 50 livres.
- une Vierge du Titien où il y a une religieuse, avec bordure 200 livres.
- un portrait d'homme tenant un gant, avec bordure 8 livres.
- un portrait de femme qui touche du doigt un portefeuille, de M. Vouet . . . 15 livres.
- un portrait de femme, de M. Champaigne, qui tient un rouleau de papier à la main 12 livres.

Dans l'antichambre proche la dite chambre :

- un grand tableau de Nicazius, d'une chasse de sanglier, sur toile, dans un grand cadre, entre deux portes 70 livres.
- un tableau représentant une Vierge, de M. Vouet, prisé 40 livres.
- un tableau représentant une Vierge de M. Beaubrun, prisé 15 livres.
- un tableau sur la cheminée, représentant une Vénus avec Adonis, manière d'Alexandre Véronèse 20 livres.

Dans le cabinet d'été :

- un tableau de Leda, où y a un paysage 45 livres.
- un tableau de Vénus, sur une des portes du cabinet, copie du Titien, prisé . . 25 livres.
- un tableau sur l'autre porte, copie de Michel-Ange 25 livres.
- 2 portraits, l'un actionné 10 livres.
- 5 portraits de taille douce, avec bordure 315 sols.

Dans la grande salle ou salon, bas-reliefs de bronzes, etc.

Dans le garde meuble de Paris :

- une copie du Carache, d'un tireur d'arbaleète 20 livres.
- un tableau d'une baigneuse, qui se dit du Titien 30 livres.
- un tableau de Nicasius, avec bordure dorée, représentant deux moutons 30 livres.
- un tableau de Nicasius, avec sa bordure dorée, représentant, un fusil 30 livres.
- un tableau, manière du Bassan, où il y a un dieu en hault, avec bordure . . . 25 livres.
- un tableau d'un Crucifix, manière de Blanchard 30 livres.
- un tableau représentant une Perspective, du Mair [Lemaire] 20 livres.
- un paysage, manière d'Armand où il y a un petit Mercure 100 sols.
- un tableau d'une Leda, manière de Léonard d'Alvince 20 livres.
- un tableau, représentant une figure moitié mort, moitié vif, prisé 15 livres.
- un grand tableau d'un Enfer, manière du Tintoret 30 livres.
- un grand portrait d'homme qui tient son gant, manière d'Italie 10 livres.
- un grand portrait d'un homme qui tient une lettre, manière d'Italie, prisé . . . 15 livres.
- un tableau représentant une dormeuse, manière de Gerard Dou 20 livres.
- un tableau d'une Vierge, d'après Raphaël, prisé 20 livres.
- un tableau, d'une perspective du Mair 20 livres.
- une Hérodias, manière de Giorgione, prisé 20 livres.
- un grand portrait, manière du Tintoret, prisé 25 livres.
- un grand portrait d'un homme et d'un chien, manière du Tintoret 12 livres.
- un tableau d'un docteur, sur bois, manière de Giorgione 12 livres.
- une copie de Raphaël représentant une Vierge avec Jésus 20 livres.
- une tête de vieillard, manière du Bassan 6 livres.
- un portrait d'un prince d'Espagne . 8 livres.
- 4 petits tableaux 30 sols.
- 1 petit tableau d'une Vierge, qui se dit de Giorgione 4 livres.
- 2 sièges de ville, de Callot 40 sols.

Dans la maison de Chantemesle, dans la sallette de billard :

- 36 tableaux en détrempe sur toile, représentant des Proverbes 60 livres.

Dans la chambre ou salle à l'italienne :

- 2 tableaux sur toile sans bordure, représentant un St Michel et une Ste Marguerite, au dessus de la cheminée . . . 16 livres.
- 4 tableaux sur toile, représentant Louis XIII, la Reine-Mère, Louis XIV, le duc d'Orléans . . . 10 livres.
- 2 tableaux sur toile, avec bordure, le Pape Urbain et le Cardinal de Richelieu, prisé 50 sols.
- 2 tableaux sur toile représentant une amazone, et autres figures, avec des chiens de chasses
- 2 tableaux sur toile, avec leurs bordures, représentant un Concert d'instruments de musique, avec un tableau représentant la maison de Chantemesle 18 livres.
- un tableau sur toile, représentant un homme avec un pinceau à la main et une femme derrière, prisé avec le portrait du défunt en relief de plâtre 14 livres.

Dans le cabinet rouge :

- 4 tableaux sur toile, représentant le prince de Condé défunt et son fils, le comte de Soissons, le duc d'Orléans, un tableau sur toile représentant le portrait d'une femme 6 livres.

Dans la grande chambre :

- un tableau sur toile représentant une femme tenant des pinceaux, avec bordure 3 livres.

Dans la chambre bleue :

- un tableau rond, au dessus de la cheminée, sur toile, représentant la Vierge, St Joseph, prisee avec un rideau 3 livres.

Dans la chambre rouge :

- 6 tableaux de portraits, sur toile, prisés avec un rideau 6 livres.

Dans la chapelle :

- 6 tableaux de dévotion, sur toile, représentant le St Sépulcre, la Vierge et le petit Jésus, St François, St Jacques, la Conversion de St Paul 16 livres.

Dans la chambre d'été, du défunt :

- 1 tableau sur toile représentant la Vierge et le petit Jésus, au dessus de la cheminée et un Crucifix en taille douce 50 sols.

Dans un cabinet :

- 8 petits tableaux, sur toile de différentes grandeurs, avec un miroir 12 livres.

Dans le serre-meuble :

- 7 tableaux, sur toile, représentant portraits et paysages 100 sols.

BIBLIOGRAPHIE

Jean LEJEUNE. — *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, Georges Thophe, 1956, in-4°, 212 p., 113 fig.

M. Lejeune, dans des conférences retentissantes que résume ce livre, assure que la *Vierge au Chartreux* de Van Eyck et la *Madone du Chancelier Rolin* du Louvre (qu'il appelle la *Vierge dans l'église*), ont pour fonds de paysage la ville de Liège.

La question avait été étudiée par de nombreux érudits qui avaient proposé d'y reconnaître cinq villes différentes, mais certains d'entre eux avaient depuis fort longtemps déjà indiqué la ville de Liège. M. Edouard Michel donne un résumé de ces opinions dans son catalogue des *Peintures flamandes du XI^e et du XII^e siècles, au Louvre*.

Ce livre, d'une érudition remarquable, fondé sur des recherches d'archives exceptionnelles, nous déroute par le fait que souvent l'auteur nous impose ses conclusions au lieu de nous les proposer par la comparaison des textes et des descriptions. Il est cependant parfois convaincant, lorsqu'il nous montre par exemple la cathédrale de Liège et les degrés de Saint-Lambert.

M. Lejeune est certain, en tout cas, que la *Vierge au Chartreux* et la *Vierge* du Louvre ont été peintes avant 1418 (ce qui l'amènera à douter de l'identité du donateur, qui ne serait plus Nicolas Rolin, comme il nous le montrera dans un second volume). Je crains qu'à ce propos, il ne soit pas d'accord avec les historiens de l'art. D'autre part, l'auteur reconnaît dans le tableau du Louvre, sur la terrasse regardant la Meuse, les deux frères Van Eyck; le rapprochement entre le portrait de Van Eyck du Musée du Berlin et l'homme au chaperon de profil du tableau du Louvre montre deux personnages étrangement proches.

M. Lejeune est encore au début de ses recherches, il nous annonce deux volumes qui ne manqueront pas d'être curieux; il nous convaincra mieux lorsqu'il nous amènera par une méthode plus déductive à le suivre.

HÉLÈNE ADHÉMAR.

L. A. MAYER. — *Islamic architects and their works*. — Genève, Albert Kündig, 1956, in-4°, 183 p.

M. L. A. Mayer a eu l'heureuse idée de dépouiller les livres et articles consacrés à l'art musulman et de noter tous les noms d'architectes qu'il a rencontrés. Il nous donne le résultat de cette enquête sous la forme d'un répertoire. Chaque nom est suivi de l'indication des œuvres, de la date où il apparaît et de la bibliographie le concernant. Ce travail, à première vue, semble assez simple, mais M. Mayer a raison de rappeler toutes les difficultés qu'il a rencontrées : les personnages cités dans les documents ou les inscriptions ne sont pas toujours des architectes; ils sont souvent les intendants, les administrateurs qui dirigeaient la construction. Il importait donc de déterminer d'abord les titres par lesquels dans les différents pays de l'Islam les architectes étaient désignés. Fallait-il, d'autre part, écarter les architectes qui n'étaient pas musulmans? M. Mayer ne l'a pas cru. Ce n'est pas tout : des artistes ont signé les faïences d'un mirhab, les tuiles émaillées d'une madrasa qui n'ont pas fait là œuvre d'architecte et qui pourtant ont parfois construit ailleurs. M. Mayer a dû constamment exercer sa critique. Son ouvrage sera très utile aux historiens de l'architecture musulmane.

Louis HAUTECŒUR.

WOLFGANG SCHÖNE. — *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, Mann, 1954, gr. in-8°, 304 p., et ill.

Illustrations et bibliographie, des études annexes et d'utiles index augmentent la valeur de ce livre. Il est d'un abord difficile, à cause de son style, de son dogmatisme, de l'abus des concepts, à cause aussi du désir de l'auteur de ne perdre aucune subtilité, ce qui mène à des longueurs et à des répétitions. Mais sa lecture en vaut la peine, car si l'étude de la couleur dans la peinture a été déjà abordée, par exemple par E. von der Bercken, aucune histoire de la lumière en tant que telle dans la peinture occidentale n'avait encore été faite.

Le moyen âge ne connaît en fait de lumière ou plutôt de luminosité que l'« *Eingenlicht* ». Tel est le cas pour la miniature ottonienne, la peinture romane du XI^e siècle, le vitrail du XIII^e siècle, ou pour la mosaïque. Après en avoir donné des exemples, définit les techniques, précise les résultats, M. Schöne en explique le sens profond et il étudie ainsi le symbolisme et la métaphysique de la lumière. Certes, il n'innove pas, il s'appuie sur des travaux comme ceux de E. de Bruyn, Panofsky, etc., mais il rassemble les textes les plus importants des scolastiques, il les commente avec soin et nous avons là la partie la plus serrée et la plus utile de son travail.

Mais à partir du XIV^e siècle, on passe à une autre lumière, le « *Beleuchtungslicht* », qui ne négligeant ni le rendu des ombres, ni les nuances des couleurs, peut se classer en plusieurs groupes : lumière naturelle ou artificielle ou sacrée (les gloires) ou indifférente. Ici encore des textes bien commentés, ceux de Vinci par exemple. Ce nouveau type de lumière, M. Schöne en analyse l'évolution d'abord de 1420 à 1530 environ (pourquoi négliger le *Cœur d'amour épris* et faire si peu de place à Grünewald?), puis au XVI^e et au XVII^e siècles, en Italie, chez le Greco, le Caravage et ses disciples, chez les néerlandais, enfin au XVIII^e siècle dont le plus grand peintre serait Tiepolo. Des analyses pénétrantes font mieux comprendre les buts des artistes et nous goûtons en particulier celle de Rembrandt et de Georges de La Tour.

Avec le XIX^e siècle, commence une nouvelle période définie par la lumière-couleur ou « *Farblicht* ». La couleur sert de base à la forme, elle masque ou plutôt remplace la lumière et l'ombre. On s'intéresse à la lumière naturelle plutôt qu'à la lumière artificielle et à la lumière « sacrée ». On trouve encore des traces de cette dernière chez Friedrich ou Runge qui s'efforcent de rendre par la lumière l'essence divine, mais le sens du surnaturel de la lumière se perd, et comme M. Schöne s'intéresse surtout à la lumière métaphysique, il ne poursuit pas son enquête. Pourtant il eût été bon de montrer comment les artistes ont lutté pour rendre la simple lumière naturelle et à ne pas l'avoir fait n'y a-t-il pas du parti pris? D'autres historiens s'attacheront à combler cette lacune volontaire.

FRANÇOIS-GEORGES PARISSET.

N.D.L.R. — Nous avons reçu une note de M. BALTRUSAITIS, au sujet du compte rendu de son livre paru dans *la Gazette*. Nous la publierons dans le prochain numéro, avec la réponse de M. BAZIN.

LA CHRONIQUE DES ARTS

LA BIBLIOTHÈQUE HISTORIQUE DE LA VILLE DE PARIS

Les archéologues et les historiens d'art ne se doutent pas assez que les bibliothécaires et les archivistes travaillent pour eux, et qu'ils pourraient utilement étayer leurs raisonnements à l'aide d'un certain nombre de faits et de renseignements réunis et facilement accessibles dans les Bibliothèques.

La *Bibliothèque de la Ville de Paris* se place en tête de celles-ci par l'intérêt de son fonds et par le classement simple de celui-ci, rendu très accessible grâce au travail qui s'y est accompli depuis plus d'un demi-siècle, et se poursuit sous l'impulsion de M. de Saint-Remy, son conservateur d'aujourd'hui.

Cette Bibliothèque devrait s'appeler plutôt Bibliothèque de l'Histoire de Paris, car elle est axée sur cette histoire dont elle met les matériaux à notre disposition.

Elle a été créée, comme le Musée Carnavalet, en même temps que lui, par Jules Cousin, en 1873. Ce collectionneur et grand érudit avait donné, outre ses collections, six mille volumes sur l'Histoire de Paris qui constituèrent le premier fonds. Se développant rapidement sous sa direction, elle dut, dès 1897, s'installer dans un hôtel voisin, celui de Le Peletier de Saint-Fargeau; cet hôtel, lui-même, sera abandonné prochainement pour l'hôtel de Lamoignon, qui a été, comme on le sait, au XVIII^e siècle, le siège de la première Bibliothèque publique de la Ville. La restauration sera achevée, espère-t-on, en fin 1957, afin que la partie ancienne puisse abriter la salle de lecture et les bureaux; les dépôts, constitués par 18 kilomètres de rayons, seront placés dans un bâtiment moderne qu'on commencera ensuite.

Actuellement, la Bibliothèque est riche de près de cinq cent mille volumes se rapportant

à l'histoire de Paris, comprise dans un sens très large (architecture, spectacles, artistes...). En dehors des imprimés, elle contient des plans, des manuscrits, et de curieuses séries d'actualités, dossiers tenus au jour le jour, constitués de pièces volantes de toute sorte, classés méthodiquement et chronologiquement.

Elle a également une importante collection de photographies, classée topographiquement et par matières, qui comprend surtout des photos de 1880 à 1910.

En dehors des catalogues par auteurs et matières (ce dernier, très soigné et très développé, constituant une véritable bibliographie), on y trouve un *Fichier central de documentation parisienne*, constitué par le dépouillement des revues et périodiques de 1912 à 1940, continué par le relevé sur fiches de la *Bibliographie parisienne* publiée dans le *Bulletin mensuel de la Chambre de Commerce* (cette *Bibliographie* étant elle-même élaborée avec le concours de la Bibliothèque).

Un dépouillement des *Guides* de Paris par auteurs et sujets, entrepris pendant l'Occupation, est encore imparfait, mais peut rendre des services.

La Bibliothèque, centre important de recherches, a l'originalité et l'intérêt d'être aussi un centre d'études : elle comprend, en effet, le *Service des travaux historiques de la Ville de Paris* fondé sous le Second Empire, et qui publie, comme on le sait, des recueils de documents, notamment : les *Registres de délibérations du Bureau de la Ville de Paris* (si importantes pour les commandes officielles, et qui commencent en 1499; depuis 1948, ont paru deux volumes et demi, pour 1614-1624; trois sont en préparation de 1624 à 1636; et l'*Épitaphier*

du *Vieux Paris* (le relevé des épitaphes est accompagné de notices archéologiques; 5^e volume en préparation).

Enfin, la Bibliothèque est le siège de la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France, qui a

publié depuis 1952 sept tomes de *Mémoires*, et prépare son tome VIII pour 1957.

M. de Saint-Remy s'est attaqué à une tâche considérable; il est aidé seulement par cinq collaborateurs, et une équipe de quinze chômeurs intellectuels.
J. A.

DANS LES MUSÉES

FRANCE

L'enfance de Cyrus, tableau de G.-B. Castiglione, répétition partielle de celui du Musée de Dublin, envoyé en 1811 au **Musée de Lyon**, vient d'être retrouvé par M. R. Julian dans la salle d'attente des mariages de la mairie du 1^{er} arrondissement de la ville sous le titre d'« Education de Jupiter, par Ponthus-Cinier » (*Bull. des Musées lyonnais*, 1956, n° 2).

Avec son ouvrage sur la *Peinture des XIX^e et XX^e siècles* (aux éditions de Lyon), Madeleine Vincent vient d'ajouter un volume au **Catalogue général du Musée de Lyon**, publié sous la direction de R. Julian.

On trouvera dans ce travail, très richement présenté, les fiches de près de 350 tableaux, dont certains sont très célèbres et de la plus haute importance.

M. Fernand Benoit (*Combat-Art*, 5 nov. 1956) se demande s'il faut réorganiser les **musées archéologiques**. Il conclut que oui, qu'il faut le faire sur le modèle du Musée lapidaire de Marseille qu'il dirige; et il attaque violemment l'arrangement du Musée archéologique d'Arles. On peut regretter cependant que cette attaque soit la seule oraison funèbre qu'a obtenue le jeune conservateur, M. Latour, si actif, mort tout récemment.

La Commission du Vieux-Paris vient d'annoncer que « beaucoup d'éléments anciens (balustrades, rampes d'escalier de bois ou de fer forgé, portes, boiseries, cheminées) préservés à la demande de la Commission, sont entreposés dans un local de la Halle aux Vins, où ils risquent de se détériorer. La Ville ne peut pas tous les utiliser, et il lui paraît souhaitable de pouvoir en concéder systématiquement à des collectivités publiques ou même à des particuliers » (*Bulletin municipal officiel*, 7 nov. 1956).

ANGLETERRE

National Gallery Catalogues. *The eighteenth century Italian schools*, by Michael Levey. Londres, 1956, in-8°, 120 p. — Il s'agit notamment de la très belle série d'œuvres vénitienes du XVIII^e siècle conservée à la National Gallery. Le Catalogue, traditionnellement sérieux et extrêmement bien informé, est cependant facilement lisible, même pour le visiteur des salles du Musée. Des changements d'attribution sont faits avec la prudence qui caractérise la National Gallery, et son scrupule (des œuvres de Guardi passent à un de ses imitateurs, d'autres de Solimène ou de G. B. Tiepolo passent à l'école italienne ou à D. Tiepolo; cependant cinq œuvres de l'école de Canaletto sont rendues à son atelier, et la *Vierge à l'Enfant avec saint François*, donnée en 1929 à Domenico Tiepolo, est considérée, après un nettoyage, comme une œuvre de son père).

Quand les autres musées publieront-ils des catalogues de cet ordre?

Le **National Museum of Wales**, à Cardiff, vient d'être arrangé à nouveau par son directeur, M. Trenchard Cox. Maintenant, les collections archéologiques sont présentées par ordre chronologique, et le legs Gwendoline Davies a pu être inséré dans la Collection de peintures du Musée. La partie folklorique du Musée a été envoyée au St. Fagan's Castle (*Times*, 19.X.1956).

ESPAGNE

Le palais de Livia a été inauguré après restauration; on peut y voir la magnifique collection de tableaux réunis par la Maison d'Albe.

Historia y Guia de los Museos de España, par Gaya Nuño, Juan Antonio, Ed. Esposa Calpe, 915 p., in-4°. — Ce guide, très complet, et d'une qualité très supérieure à tous les catalogues que l'on trouve généralement dans les musées de province,

retrace pour chaque musée l'histoire de sa fondation, les vicissitudes qu'il a traversées, les objets qu'il conserve et leur présentation.

Museo Cerralbo, guide (Guías de los Museos de España, V), Madrid, 1956, in-16, 56 p., 56 pl. — Le marquis de Cerralbo, collectionneur, écrivain, intéressé aussi par la préhistoire, avait construit en 1886 à Madrid un palais pour contenir ses collections; son musée, ouvert de 1924 à 1937, n'a été rouvert que depuis peu de temps. Sa directrice, Mme Sanz-Pastor, nous présente ici cet ensemble qu'elle déclare elle-même « hétéroclite », et où elle travaille à classer les peintures et les dessins.

Les nouvelles salles du **Musée Marès** de Barcelone sont présentées dans un article de Juan Subías Galté (*Goya*, n° 10, juill. 1956).

ETATS-UNIS

A l'**Art Institute de Chicago** vient d'entrer définitivement la collection de Charles H. et Mary F. S. Worcester; le donateur, peintre amateur, ne collectionnait que pour son plaisir; « il était fasciné par la couleur de pierre précieuse de son panneau autrichien du xv^e siècle, la lumière subtilement diffuse de son Crespi, les couleurs de ses Vuillard et la brosse large de son Franz Hals ».

Le **Metropolitan Museum** vient de s'enrichir de deux importants tableaux: le *Portrait de Mlle Nicolet*, par Greuze, celui de *Nattier*, par Louis Tocqué, offert par le colonel et Mme Jacques Balsan; et l'*Autoportrait avec l'ami Varoquer*, par Vuillard, daté de 1890, et donné par M. Alex. Lewyt.

Au **De Young Memorial Museum**, à San Francisco, on a pu reconstituer une salle des fêtes d'Aix-la-Chapelle, du XVIII^e siècle; c'est après de très nombreuses recherches

que les pièces originales de cette salle et quelques pièces de l'époque ont pu être réunies, pour former maintenant un ensemble très harmonieux et parfaitement réussi.

PAYS-BAS

Au **Rijksmuseum**, le département du Moyen Age et des Arts décoratifs vient d'être présenté à nouveau par son conservateur, M. Lunsing

Scheurleer, soutenu par M. Jhr D. C. Roëll. Une présentation soignée des statues de bois ou des bronzes, sur de hauts socles, se détachant sur un mur blanc ou sur un fond de tapisseries aux couleurs vives, met en valeur les œuvres romanes et gothiques. Les œuvres d'art de la Renaissance scintillent, avec leurs ors, dans des vitrines très éclairées. Des vitraux et des verres

sont placés contre les fenêtres. Un fond vert fait ressortir les meubles noirs du XVII^e siècle et l'argenterie de la même époque. Puis viennent des porcelaines bleues, des maisons de poupées anciennes montrant les intérieurs hollandais du XVII^e siècle. On attend avec intérêt pour l'année prochaine la présentation des meubles, surtout français, du XVIII^e siècle.

NOMINATIONS ET PROMOTIONS

Par décret en date du 25 octobre 1956, **M. Jean Coulomb**, professeur à la Faculté des Sciences de Paris, directeur de l'Institut de Physique du Globe, est nommé directeur adjoint du Centre national de la Recherche scientifique.

Au Metropolitan Museum, **M. Joseph V. Noble** a été nommé Operating Administrator, poste nouvellement créé, et **M. Charles B. Wrightsman**, le collectionneur bien connu, a été élu Trustee de ce musée.

Le nouveau directeur de l'American Federation of Arts, depuis le 1^{er} décembre, est **M. Harris K. Prior**, qui succède à M. T. M. Messer, maintenant directeur de l'I.C.A. de Boston.

M. Stanton L. Catlin a été nommé au nouveau poste de conser-

vateur de l'American Art au Minneapolis Art Institute.

M. Charles H. Sawyer, ancien directeur du Worcester Museum (Mass.) et doyen, depuis 1947, de l'Ecole d'architecture et de dessin de l'Université de Yale, a été nommé directeur du Museum of Art de l'Université de Michigan à Ann Arbor.

M. Perry B. Cott a été promu conservateur en chef de la National Gallery de Washington, et notre collaboratrice **Mrs. Fern Rusk Stapley**, assistante du conservateur en chef.

M. Arthur Drexler a été nommé directeur du Département d'architecture et de dessin du Museum of Modern Art de New York.

Nominations à l'Art Institute de Chicago : **M. Allan McNab** est nommé directeur adjoint ; **M. Louis**

Pomerantz est conservateur des peintures depuis septembre ; **M. Edgar Pillet**, peintre, sculpteur et cinéaste, est membre du département de peinture et dessin ; et **M. Forman Onderdonk**, directeur du département de l'éducation des enfants.

Sir William Russel Flint vient de quitter la présidence de la Royal Society of Painters in Water-Colour. Il a reçu des membres, au cours d'un banquet, une pièce d'argenterie de l'époque du roi George IV.

M. John W. McCabe, superintendant du Musée de Cleveland depuis 1922, s'est retiré en mai dernier. Toute sa famille travaillait pour le musée depuis de longues années.

Le marquis de Soto Hermoso a été reçu à l'Académie des Beaux-Arts de Sainte-Elizabeth-de-Hongrie, à Séville.

LÉGISLATION DES ARTS ET DES MUSÉES

Un arrêté du 7 août 1956 prend des dispositions pour le remboursement des frais de déplacements de certains collaborateurs de la Direction des musées de France (*J. O.*, 23.X.1956).

Ouverture d'un crédit de 3 millions de francs applicable au ch. 3473 du budget : Arts et lettres. Musées : Matériel (*J. O.*, 25.X.1956).

Un décret du 13 octobre 1956 por-

tant règlement d'administration publique, relatif au statut particulier de l'Inspection générale des archives et des archivistes relevant du Ministère de l'Education nationale, a paru dans le *J. O.* du 19.X.1956.

CONGRÈS, ÉCOLES

Le *Journal Officiel* du 30 octobre donne la liste des élèves de l'**Ecole spéciale d'architecture** ayant obtenu le diplôme d'architecte en 1956.

Ont été admis par concours dans la section supérieure de l'**Ecole du Louvre**, à la session d'octobre 1956 : 1. MM. Milhau (Denis) ; — 2. Ourssel (Hervé) ; — 3. Milles Allemand

(Geneviève) ; — 4. Claparède (Françoise) ; — 5. Jahan (Annick) ; — 5. Jentel (Marie-Odile) ; — 5. Maurette (Thérèse) ; — 5. Rouault (Danielle) (*J. O.*, 30.X.1956).

A la Députation provinciale, le doyen de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'**Université de Grenade**, M. Emilio Orozco Dia, a

prononcé une conférence sur la *Peinture du chartreux Sanchez Cotan et le réalisme espagnol*. Après avoir retracé la vie du peintre, et notamment l'influence de l'ambiance artistique et spirituelle de Tolède sur sa formation, M. Emilio Orozco a exposé quelques considérations générales sur l'art médiéval tolédan et les influences hébraïques et arabes qui le marquèrent. Il a montré le sentiment

réaliste avec lequel la peinture tolédane accepta la Renaissance, réalisme qui guidera Cotan dans le développement de son art.

o

A Tolède, Enrique Lafuente Ferrari, professeur à l'Ecole San Fernando, a fait une conférence sur Goya : après avoir donné quelques détails curieux sur la vie du peintre, M. Lafuente Ferrari a étudié son œuvre commencée dans le style baroque et terminée dans le surréalisme, considérant ainsi Goya comme une

liaison entre les peintres classiques et les impressionnistes.

o

L'Académie royale de San Fernando, de Madrid, a décidé de créer une Compagnie correspondante à La Havane. Celle-ci se composera de dix-huit personnalités les plus distinguées dans les activités propres et apparentées de la Compagnie espagnole.

o

Un Institut d'histoire de l'art vénitien, réalisé par la fondation Gior-

gio Cini, a été ouvert dans l'île de San Giorgio Maggiore. Il est dirigé par le savant professeur Giuseppe Fiocco. Disposant, dès maintenant, d'une bibliothèque de 14.000 volumes, d'une photothèque de 51.000 photos (œuvres d'art conservées à Venise, et œuvres de l'Ecole vénitienne dispersées dans le monde), d'une salle de conférences, il se propose d'étudier l'art vénitien et l'art byzantin dans la Vénétie. L'Institut annonce la rédaction d'un catalogue photographique des œuvres d'art de Venise et un Index de l'Art byzantin.

EXPOSITIONS

FRANCE

Une exposition de dessins de Léonard de Vinci a eu lieu au Musée Jacquemart-André, venant de Tours, avec un complément de plusieurs volumes prêtés par l'Institut. C'est une manifestation d'un intérêt exceptionnel, car le Saint Père le Pape Pie XII a autorisé pour la première fois le prêt de dessins de la Bibliothèque Ambrosienne. Ces feuilles précieuses sont exposées entre deux verres, afin d'en montrer le verso et le recto. Cette exposition, la première ayant lieu dans ce musée, grâce à son nouveau directeur, M. J.-G. Domergue et à M. Daniel Wildenstein, chargé des manifestations que doit organiser le Musée Jacquemart-André, a attiré le jour de l'ouverture plus de visiteurs que le Musée n'en avait reçus en un an. Le public a pris plaisir à découvrir le Musée, dont les chefs-d'œuvre ont été réunis dans des salles du rez-de-chaussée.

Un article de M. André Chastel (*le Monde*, 26.X.1956) attaque vivement le catalogue de l'exposition rédigé par M. Corbeau. On peut se demander s'il est bien utile de donner tant d'importance à un catalogue succinct, et que M. Chastel aurait pu censurer bien avant, car c'est celui (augmenté de quelques pages) de l'exposition Vinci de Tours (ayant eu lieu au printemps), et s'il n'aurait pas été plus intéressant d'attirer l'attention sur la qualité exceptionnelle des œuvres exposées. D'un point de vue plus général, les critiques ont une tendance nouvelle, celle de ne pas dire un mot des catalogues lorsqu'ils les trouvent bons et utilisables, tandis qu'ils couvrent de sarcasmes les rares qui ne leur semblent pas au point.

A la suite de cet article, *le Monde*

a publié le 23 novembre une réponse de M. André Corbeau sur deux colonnes, surmontée d'un chapeau toujours vif d'A. Chastel.

La « résurrection » du Musée Jacquemart-André a été accueillie très favorablement par F. Spar (*Connaissance des Arts*, nov.) et par B. Champigneulle (*Figaro littéraire*, 10 nov.).

o

Dans le n° 25 de *Scle Arte* (juillet-août 1956), un compte rendu de l'exposition de peintures et dessins français du XVIII^e siècle, qui eut lieu à la Galerie Wildenstein, à Paris, au début de l'été, rend hommage à cette importante manifestation.

o

Mécènes et Amateurs d'art berrichons du Moyen Age et de la Renaissance, exposition organisée par la Bibliothèque municipale, les musées de Bourges et le comité de la Foire-exposition au Palais Jacques-Cœur (juin-sept. 1956). Exposition intelligemment faite, montrant des œuvres exécutées en Berry ou pour des berrichons, des manuscrits, des statues, des œuvres d'art. On pourrait discuter le nom de mécène lorsqu'il s'agit d'un abbé qui offre une Bible à son abbaye, ou qui se commande une crosse, mais en revanche au XV^e et au XVI^e siècle il est justifié en ce qui concerne les princes et les seigneurs dont le goût remarquable est ici visible.

o

Palais des Ducs et Palais des Etats de Bourgogne, au Musée de Dijon, 1946. Exposition organisée par MM. P. Quarré et P. Gras évoquant l'architecture et le décor des palais depuis 1449. Le catalogue constitue une très utile liste commentée des

plans et documents anciens concernant les bâtiments.

o

A l'Hôtel des Monnaies de Paris, a été présentée une belle exposition intitulée Médaille des anciens Pays-Bas, nov.-déc. 1956. Dans l'excellente introduction du catalogue, M. Y. Malécot explique qu'il s'est consacré ici à l'étude de l'art de la Médaille aux Pays-Bas, et nous voyons des pièces depuis Giovanni Candida (1450-après 1491) jusqu'en 1789, en passant par les médailles de Lutma, ami de Rembrandt. L'exposition, organisée par M. Lapassade, se termine par une contribution numismatique à l'histoire du Protestantisme.

o

ANGLETERRE

Une exposition itinérante, destinée à circuler dans vingt universités ou collèges américains, vient de s'ouvrir à Londres. Elle a été déjà vue en Hollande et en Suède. On y remarque un *Saint François d'Assise* de Zurbaran, un Hogarth, un Corot, un Degas, des œuvres américaines, un Klee, un Picasso. Il s'agit de montrer des exemples parfaits afin de faire l'éducation visuelle des étudiants américains pendant leurs années universitaires. L'entreprise a un succès de curiosité en Angleterre, et le *Times* lui a consacré un article (22.X.1956).

o

BELGIQUE

La partie la plus valable de l'exposition Scaldis de Tournai, qui s'est privée, on ne sait pourquoi, des pierres tombales et des cuves baptismales qui font l'originalité de l'art de l'Escaut, était constituée par une présentation de manuscrits à miniatures. Organisée par A. Boutemy, elle per-

mettait notamment d'étudier la production de Saint-Amand et celle de Saint-Martin de Tournai. Un bon catalogue en conserve le souvenir.

ESPAGNE

Le Conseil municipal de **Madrid** a réuni dans son **XI^e Salon d'Aquarelle**, une collection de vues de Madrid.

Diverses expositions collectives ont, également, eu lieu en Espagne. Mentionnons celle des **artistes français** organisée par la **Casa Velazquez**.

L'exposition : **Maîtres de l'art espagnol contemporain** a eu lieu à **Bilbao**. Cette exposition, une des plus importantes de ces derniers temps, comportait des œuvres d'une cinquantaine d'artistes contemporains.

ETATS-UNIS

Au **R. S. et F. Clark Institute de Williamstown**, une nouvelle salle a

été ouverte pour la très intéressante exposition des **trente-deux Renoir** que possède ce nouveau musée, et qui nous montrent les aspects très variés de son œuvre.

ITALIE

Une exposition des **dessins du Museo Civico**, organisée par L. Magagnoli, a eu lieu à **Bassano**; puis elle a été transférée à Florence. On sait que ces dessins ont été catalogués en 1937 par M. Ragghianti, et qu'ils comprennent, en dehors des œuvres vénitiennes du **xv^e** et du **xvi^e** siècle, deux mille études de Canova.

PAYS-BAS

Au **Rijksmuseum**, K. G. Boon présente, dans des vitrines ingénieusement éclairées et disposées, les **chefs-d'œuvre de la gravure allemande et hollandaise du XV^e siècle** conservés dans son département. Le

« **Maitre du Cabinet d'Amsterdam** » est naturellement à l'honneur.

Les expositions **Rembrandt** de Hollande ont fermé leurs portes le 21 octobre; elles ont rencontré un succès triomphal. La veille de la fermeture encore, des files immenses attendaient à la porte des musées afin de revoir les œuvres exposées. On a compté 400.000 visiteurs à Amsterdam et 280.000 à Rotterdam. C'est un magnifique succès qui a ainsi couronné les efforts de MM. Roell, Ebginge Wubben, Van Regteren Altena et K. G. Boon.

SUEDE

Hommage à Picasso, exposition au Musée de Malmö, octobre 1956. Cette exposition, organisée par N. G. Sandblad et S. Sandström, réalisée grâce à la collection de Göran Bergengren, comprend l'œuvre gravée du Maître. Les pièces sont présentées de façon originale en dix sections.

LIVRES ET TRAVAUX

ANTIQUITÉ

Greek sculptors at work, par Carl Blümel, Londres, Phaidon Press, 1956, in-8°, 85 p., 67 fig. — Traduction anglaise d'un livre paru en Allemagne en 1927. Le travail, très intéressant, montre, par l'étude et la reproduction de quarante sculptures inachevées, la technique des sculpteurs antiques. Les comptes rendus anglais se plaignent, malheureusement, de considérables erreurs de traduction.

Livia's Garden Room at Prima Porta, par Mabel M. Gabriel, New York University Press, New York, 1955. — Il s'agit d'un jardin imaginaire, peint sur les murs. Cet ouvrage nous donne une longue description des fresques dont l'auteur est un grand artiste, qui se serait fait aider pour les fonds par un collaborateur.

M. André GODARD fait part, dans la *Revue française* (juillet-août), d'une découverte très importante faite par les services archéologiques de l'Iran, qu'il dirige. La salle aux cent colonnes de Persépolis, élevée par Xerxès, était le lieu de réunion de l'armée, et notamment du régiment des Immortels.

MOYEN-AGE

La Casa de Covadonga, par L. Menéndez Pidal, de l'Académie royale de San Fernando, préface de J. F. Sanchez Canton, Editions Espasa Calpe, à Madrid, 1956, 280 p. — Cet intéressant volume fait l'historique de l'érection de la basilique sur la colline del Cueto, et termine par un résumé de son histoire contemporaine, et des récentes réformes de la cave et des monuments annexes, leur utilisation, etc. A la fin de chaque chapitre, des notes variées et nombreuses nous donnent une abondante documentation sur l'histoire de l'architecture espagnole, et rendent ce livre indispensable à toute étude sur la région asturienne.

Le professeur Jean Lejeune étudie (dans *Anciens Pays et Assemblées d'Etats, VIII*) l'*ivoire dit de Notger*; cette célèbre œuvre mosane, daterait, selon lui, de 1101-1107 et non de 982. L'*ivoire d'Oxford* qui s'en inspire aurait la même date et viendrait de Saint-Laurent-au-Bois, abbaye du Lyonnais en rapport avec Liège. L'article lui donne l'occasion de montrer combien il est familier avec l'histoire de cette époque.

Les Fresques de Tavant, par Paul-Henri Michel, Editions du Chêne, 1956, 64 p., 19 ill. — En tête de cette réédition d'une étude sur les célèbres fresques de la crypte de Tavant, Lejard indique que les peintures en dix ans se sont assombries ou altérées. Michel, qui les date des environs de 1125, se livre à une étude iconographique et stylistique d'un grand intérêt. Contre l'avis de Mme Duprat, il reconnaît ici non cinq, mais deux mains.

La plus grande aventure du monde, l'architecture mystique de Cîteaux, par François Cali, phot. de Lucien Hervé, éd. Arthaud, 1956. — Il s'agit ici, moins de la présentation ou de l'histoire du monument (déjà magistralement étudié par Mme de Maillé et M. Marcel Aubert), que d'une thèse. Cîteaux sert de thème aux auteurs, ainsi qu'à Le Corbusier et au R.P. Régamey, pour exprimer « l'actualité et même la nécessité de cette architecture volontairement archaïque et dépouillée ». Ainsi, de façon intéressante, d'ailleurs, les excellentes photographies (trop de détail) de L. Hervé servent à justifier, à exalter, à conseiller un art religieux dépouillé et austère. A l'analyse archéologique, on a préféré une étude

de la règle cistercienne. Le livre, hardi, est un des bons ouvrages de cette collection bien dirigée par Claude Arthaud.

Remarques sur l'abbatiale de Saint-Germer et sur les blocs de façade du XII^e siècle, par Pierre Héliot, dans le *Bulletin monumental*, 1956, II. — L'auteur, dont on lira bientôt ici un article sur le passage du roman au gothique, rattache très justement Saint-Germer au groupe des églises normandes; il date l'abbatiale de 1150-1180 pour le chœur; la nef est achevée en 1206. Il étudie aussi la question des avant-corps sur lesquels il a des idées intéressantes.

Die Abteikirche zu Heisfeld, par Dieter Groszmann, chez Bärenseiter, Cassel et Bâle, 1955, in-8°, 77 p., ill. — Il s'agit d'une église, ruinée par les Français en 1761, et que l'auteur, d'après les textes, les ruines, les fouilles, a pu étudier; un édifice élevé en 831, repris au XI^e et au XII^e siècle et qui reste, selon lui, « le témoignage le plus grandiose de l'architecture carolingienne ».

La date des fresques d'Assise sur la légende de saint François a pu être fixée par John White à la fin du XII^e siècle, vers 1290, grâce à un panneau de Giuliano di Rimini qui s'en inspire, conservé au Musée Gardner de Boston, daté de 1307 (*Burl.*, oct. 1956).

Miniature di Liberale da Verona, par Enzo Carli, Aldo Martello Editore, Milan, 1955, 16 p., 24 pl. — Ouvrage sérieux qui expose avec prudence les problèmes si difficiles que présente l'étude de cet artiste.

RENAISSANCE

A propos de Sassetta, M. Pope-Hennessy, dans un article remarquable (*Rethinking Sassetta*, dans *Burl.*, oct. 1956), maintient sa position contre les attaques de MM. R. Longhi et A. Graziani. Il laisse au peintre les tableaux qu'il lui donnait il y a dix-sept ans; il affirme de nouveau que Sassetta est encore un artiste gothique, et influencé par les enluminures françaises de Jacquemart de Hesdin. Il reconnaît loyalement l'importance de la publication de la *Madone* de Borgo San Sepolcro par le Professeur Carli qui est un témoignage, manquant jusque-là, de ses dernières années (1437-1444).

On sait que le British Museum et le Musée du Louvre possèdent chacun un album de dessins de Jacopo Bellini. Ils ont été étudiés, il y a une douzaine d'années, par M. et Mme Tietze, selon lesquels les dessins du Louvre, actuellement à la plume, auraient été tracés d'abord à la pointe d'argent comme ceux de Londres, de 1425 à 1470. Une récente étude de M. Röthlisberger (*Burl.*, oct., 1956) établit que les dessins furent exécutés en une fois, de façon à former un tout classé systématiquement, et que ceux de Londres servent en quelque sorte de brouillon pour l'album de Paris.

Das Schloss in Weimar, par Walter Scheidig, Böhlau, Weimar, 1955, 20 p., 21 ill. — Ce petit guide constitue un excellent document pour connaître le château, depuis sa création au XV^e siècle.

Esthétique et Mystique d'après sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix, suivi d'une note sur saint Jean de la Croix et le Greco, et d'une liste commentée des œuvres de saint Jean de la Croix, par Michel Florisoone, aux Editions du Seuil, 1956, 198 p., ill., in-8°. — Ce très intéressant volume décrit de façon précise et très vivante le goût de la nature et des œuvres d'art, chez sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix, et la grande sensibilité de ces deux saints. Des illustrations hors texte très bien choisies complètent ce travail bien documenté.

Charles de Tolnay publie dans le *Burlington Magazine* d'octobre des dessins inédits de Michel-Ange, projets pour Saint-Pierre de Rome et pour le Palazzo dei Conservatori (seuls connus) qu'il a retrouvés à Windsor.

Drawings by the Holbein family, par Edmund Schilling, New York, Mac Millan, 1956, in-8°, 28 p., 56 pl. — Il s'agit de la réédition en anglais d'un bon livre paru aux Editions Holbein, en allemand, il y a deux ans. L'introduction est intéressante, et nous promet un travail plus étendu de l'auteur. Le sujet en vaut la peine. Il faudra reprendre les comparaisons et rapprochements entre Clouet et Holbein, autrefois évoqués par Ganz.

M. Giuseppe Fiocco a découvert en 1951 un nouveau Titien à l'Escorial. Dans la chambre de Philippe II,

son attention a été attirée par un petit cadre, à la glace recouverte de poussière, posé sur un pupitre. Cette glace ôtée, il a constaté que le cadre contenait une *Crucifixion* peinte par Titien pour le roi, et qui était un petit tableau de piété destiné à ses voyages. Ce tableau a été gravé par Bonasone avant qu'il ait quitté Venise, et il est cité dans les inventaires anciens de l'Escorial (1857, p. 175, n° 905). Cf. *Burl.*, oct. 1956.

Dans la revue *Archivo Español de Arte*, revue de l'Institut « Diego Velázquez » (n° 113), signalons : *Peintures du XVI^e siècle à Tolède et Cuenca*, par Diego Angulo Vázquez.

Dans le dernier numéro de l'*Arte lombarda*, 1956 : Valerio Mariani, *Della composizione nel « Cenacolo » di Leonardo*; — W. Suida, *Pittura lombarda del Rinascimento*; I, le *Pseudo-Boccaccio*; — Mario Monteverdi, *Il lungo percorso di un manierismo lombardo discerno dal Bramantino*; — Fr. Mazzini, *Aggiunte al Bergognone*; — Emilia Ducini, *Ambrogio Bonvicino*.

Postille alla mostra di Giorgione, par Pietro Zampetti, dans *Arte Veneta*, 1956. Dans la même revue, par Giude Perocco, *Bibliografia della mostra di Giorgione*.

Contributo alla datazione di alcune opere palladiane, par Giangiorgio Zorzi, dans *Arte Veneta*, 1956, 24 ill. L'auteur s'appuie sur les « Quattro libri dell'architettura » de Palladio (1570), ainsi que sur les dates que fournit l'histoire de ceux qui ont commandé les villas. Il a examiné aussi un manuscrit des « Quattro libri » conservé au musée Correr. Puis il applique sa méthode à différentes villas, dont « La Rotonda ».

XVII^e SIÈCLE

Guido Reni, saggio introduttivo di Cesare Gnudi, *chronologia, catalogo...* di Gian Carlo Cavalli, Florence, 1955, in-4°, 173 p., 20 pl. en couleurs et 205 en noir et blanc. — Ce beau volume ne prétend pas être une monographie exhaustive, mais veut constituer un travail destiné à la fois aux historiens d'art et au grand public. C'est à peu près la formule de la collection Prométhée publiée par P. Tisné : un texte assez fouillé, une chronologie, un catalogue assez complet, des extraits d'historiens ou de critiques anciens, et des planches, ici

bonnes. Après avoir été extrêmement célèbre, l'art de Guido Reni a subi une longue éclipse; les travaux de C. L. Ragghianti, de Paola della Pergola, d'Otto Kurz ont rappelé opportunément l'attention sur lui, et l'exposition de ses œuvres à Bologne en 1954, réalisée par les deux auteurs de ce livre, l'a remis à sa place (cf. *The rediscovered of Guido*, dans *Burl.*, oct. 1954). Désormais, grâce à ce livre, nous avons un bon catalogue, et une étude intelligente. Les auteurs nous annoncent la publication prochaine de dessins et d'estampes de Guido Reni que nous attendons avec un vif intérêt. (On sait que Mlle M. Lavallée a soutenu une thèse à l'Ecole du Louvre sur les gravures du Guide et de son époque.)

Signalons aux auteurs qu'ils parlent souvent des « réquisitions de Napoléon » pour les tableaux du Louvre et de divers musées français; cependant, ces tableaux ont été non requis mais compris dans des traités de paix. S'ils se reportent à l'important article de Mlle Blumer (*Cat. des peintures transportées d'Italie en France...*, dans *Bull. Art français*, 1937), ils constateront que dix-huit œuvres de Guido Reni ont ainsi quitté l'Italie et que neuf seulement ont été revendiquées en 1815 par les délégués italiens qui les ont ramenées.

G. W.

Dans la revue *Goya*, numéro 10, juillet 1956, un article intéressant : *Scènes baroques et paysages dissimulés*, par Juan Antonio Gaya Nuño.

XVIII^e SIÈCLE

Le mystère du monogramme *B.V.R.B.*, estampille que l'on retrouve sur quelques-uns des plus beaux meubles du XVIII^e siècle, vient enfin de nous être révélé grâce au mémoire que M. J. P. Baroli a soutenu le 26 novembre 1956, à l'Ecole du Louvre. L'auteur de ce mémoire, après de longues et minutieuses recherches dans les archives notariales, a pu enfin découvrir la signification de cette estampille sur laquelle tant d'hypothèses avaient été bâties, et attribuer ce monogramme à l'ébéniste dont le nom nous était jusqu'alors inconnu : *Bernard Van Risamburgh*. Grâce à cet excellent travail, le nom de cette famille d'ébénistes originaires de Hollande qui, par leur production brillante et raffinée, ont contribué largement à la gloire de l'art français du XVIII^e, a pu enfin être tiré de l'oubli.

La vie et l'œuvre de *Marco Ricci* sont étudiées par R. Palluchini dans *Arte Veneta*, 1956. Travail bien fait, bien illustré (51 illustr.) qui permet d'attendre la publication par Sir A. Blunt des 200 dessins de Ricci conservés à Windsor (A. Blunt a, d'ailleurs, publié un bon article sur Ricci dans le *Burlington Magazine* en 1946).

○

Stefano Conti, Patron of Canaletto and others, par Francis Haskell, dans le *Burlington Magazine* (septembre 1956). Stefano Conti, noble de Lucques, a fait travailler Canaletto en 1725 et 1726. F. Haskell nous donne ici la biographie de Conti : né en 1654, il est mort à 85 ans. Il avait demandé que ses tableaux ne soient pas dispersés; on n'en a pas tenu compte. Les renseignements réunis par l'auteur, tirés de copies de lettres de Conti, conservés à la Bibliothèque de Lucques, permettent de comprendre le goût de ce grand collectionneur italien. L'article se termine par une note curieuse sur la façon de faire sortir des tableaux d'Italie, malgré la douane.

○

F. J. B. Watson étudie *A self portrait by Canaletto*, dans le *Burlington Magazine* (septembre 1956). Il s'agit du portrait de Canaletto par lui-même qui fait partie de la collection de lord Fairhaven. On voit l'artiste à travers un œil-de-bœuf, et derrière lui une vue de la Tamise et de Saint-Paul de Londres. Ce tableau provient sans doute de la collection de lord Dover qui, au XVIII^e siècle, a acheté près de cinquante peintures de Guardi et de Canaletto, à Venise. Ce portrait était probablement destiné à servir de frontispice à une série de gravures de vues de Londres, par Canaletto.

○

Contribution à l'étude de la vie de Joseph Fauchier, faïencier à Marseille, par Charles Curtil-Boyer, dans *Marseille*, mai-juillet 1956. Il s'agit d'une livraison faite à Augustin Icard en 1750.

○

Geschichte der deutschen Taschenbücher und Almanache aus der klassisch-romantischen Zeit, par Maria Lanckoronska et Arthur Bümann Ernst Heimeran Verlag, Munich, 1954, 232 p., 220 ill. — Sur les calendriers et almanachs en Allemagne, de 1750 à 1850. Ceux-ci commencent par donner une grande importance au texte littéraire, puis s'adressent davantage à un public bourgeois avec

des contes et des nouvelles. Regrettons que l'auteur ne donne pas assez de place aux illustrateurs, pourtant intéressants, à la fois français et allemands.

XIX^e SIÈCLE

J. LOPEZ-REY. *A cycle of Goya's drawings, the expression of truth and liberty*, Londres, Faber and Faber, 1956, in-4°, 159 p., 134 pl. — Reprenant une idée de M. Gassier, avec lequel, d'ailleurs, il n'est pas toujours d'accord, M. Lopez-Rey reconstitue un des carnets de dessins de Goya dont les pages sont presque toutes conservées au Prado, mais dispersées dans les montages. Il retrouve leur numéro et par conséquent leur ordre, d'où leur sens, et il se livre à une étude très intéressante sur ce cycle et sa signification. Le leitmotiv selon lui, est la négation de la vérité humaine; les sujets s'entremêlent, reviennent à divers intervalles, à l'exemple du *Dictionnaire satirique* de Don José Gallardo (dont M. Rodriguez-Monino a montré l'amitié pour Goya). On a vraiment plaisir à lire cette démonstration brillante, et à suivre les méandres de la pensée de Goya qui aboutissent après nous avoir montré des prisons, des tortures, à l'exaltation du triomphe de la liberté, ce qui donne la date finale du recueil, les environs de 1820. Voilà donc un nouveau travail de M. Lopez-Rey aussi important et nouveau que celui sur les *Caprices*.

○

Le dernier carnet de comptes de Daumier, par Jean Cherpin, dans *Marseille*, mai-juillet 1956. Ce carnet de comptes, tenu de novembre 1875 à avril 1877 mentionne la vente de neuf toiles et de quatorze croquis pour un prix total de 10.550 francs. Le tableau payé le plus cher est « *Don Quichotte courrant sur les moutons* », payé 1.500 francs par Mme Bureau en 1876. Le *Chanteur* du Petit-Palais est acheté 800 francs par Jacquette en 1877. M. Cherpin, actif secrétaire général des Amis de Daumier, nous apporte ici une contribution intéressante sur les dernières années du Maître.

○

Henri de Toulouse-Lautrec, par Douglas Cooper, Thames and Hudson, Londres, 1955, in-4°, 152 p., dont 55 reprod. en couleurs et 63 en noir. — Dans l'introduction brillante, mais très courte, l'auteur aurait pu rendre plus hommage à ses devanciers, par exemple à B. Nicholson dans un

curieux passage sur Lautrec et « l'art nouveau ». Les reproductions sont belles, et leurs couleurs sont vraiment belles.

M. Marc Sandoz (*Cahiers de l'Ouest*, sept. 1956) donne un intéressant état de questions sur Chassériau, et esquisse une définition de son art.

La peinture nationale polonaise à l'époque du romantisme et le développement de la conscience nationale historique, par Mieczyslaw Porebski, dans *Stuka i Krytyka*, 1956. Etude surtout de Piotr Michalowski (1800-1855) qui transforme la peinture d'histoire, en remplaçant le chef, le général, par le soldat.

Le même artiste est étudié de façon plus détaillée dans un article de la même revue, par T. Dobrowolski qui analyse ses tableaux. Michalowski a admiré à Paris les œuvres de Géricault, de Charlet, de Delacroix; il s'est attaché à elles parce qu'il voulait « glorifier les armes polonaises », mais il s'est souvenu aussi d'Al. Orłowski, de la tradition polonaise, et aussi à la fin de sa vie de la palette de Vélasquez (il a vu de ses portraits à Vienne).

Dans la revue *Goya*, numéro 10, juillet 1956, un article intéressant sur le Centenaire de *Collantes*.

Dans la revue *Archivo Español de Arte*, revue de l'Institut « Diego Velazquez », n° 113, signalons : *Quelques éléments nouveaux sur Goya en Italie*, par le marquis de Lozoya.

XX^e SIÈCLE

Picasso, soixante-quinze ans de jeunesse, par Roland Penrose, dans *l'Œil* d'octobre 1956. Ensemble curieux de photographies jalonnant la vie de l'artiste, commenté par un ami.

Le ministère des Beaux-Arts de Belgique continue à faire paraître ses monographies d'artistes contemporains. Il y a là une initiative intéressante, même lorsque les artistes sont de valeur très inégale. Cette enquête sur l'art contemporain est destinée à rester comme un témoignage très utile. Elle rappelle ces études si actuelles encore d'intérêt que constituaient autrefois les numéros de *l'Amour de l'Art*, et elles font cruellement défaut en France. Le directeur de cette collection ferait bien,

toutefois, d'alterner une monographie d'artiste contemporain avec une sur un artiste ancien, choisi dans cette école flamande si riche en vrais talents.

ART ET LITTÉRATURE

Victor Hugo et les Arts plastiques, par Jean-Bertrand Barrère, *Revue de littérature comparée*, 1956. — M. Barrère, dont on connaît les beaux travaux sur la Fantaisie chez Victor Hugo (où il a eu l'occasion de nous éclairer sur son admiration pour le XVIII^e siècle, et notamment pour Watteau), traite une question bien intéressante, pour la première fois, d'après les textes originaux. Ce qu'il veut nous montrer, c'est « la collaboration de son œil de peintre et de son œil de poète ». Il étudie « ses maîtres graveurs », puis « quelques peintres ». On aurait aimé peut-être qu'en conclusion, il nous donne une idée chronologique du développement de l'intérêt de Hugo pour l'art, plutôt que ces monographies, d'ailleurs remarquables.

Ingres, sources littéraires; Cahiers littéraires inédits, par Norman Schlenoff, Presses universitaires, 1956, 2 vol., in-8°. — Il s'agit d'une thèse, sérieuse, et qui apporte de très utiles précisions sur l'œuvre d'Ingres et son inspiration littéraire. Les chapitres les mieux venus sont peut-être ceux où l'auteur nous présente « l'Apothéose d'Homère » successivement comme un document classique et comme un document romantique. Dans le second volume, des extraits d'Homère lus sur les carnets du peintre montrent que c'est bien souvent là qu'il allait chercher son inspiration. Le livre, intéressant est indispensable à tous ceux qui veulent étudier Ingres et aussi les mouvements artistiques du début du XIX^e siècle.

The Barrets at Hope End..., par A. C. Sewter, dans *Connoisseur* (avril 1956). Une étude des portraits encore inconnus de la famille Barret, par William Arland (1818).

BIBLIOGRAPHIES, ÉTUDES REVUES NOUVELLES

Courtauld Institute of Art, Bibliography of British Art, t. VI, 1946-1948, part I et II, Cambridge University Press, 1956, 2 vol. — L'Institut Courtauld et son savant directeur nous donnent aujourd'hui la suite de cette si utile bibliographie de l'histoire de l'art anglais dont cinq volumes ont été rapidement publiés. On

nous annonce déjà le septième volume (pour 1949-1951). L'ouvrage, bien présenté, est de ceux dont aucune bibliothèque ne peut se passer.

Bibliographie de l'art vénitien pour 1954-1955, par Adriani Albini, dans *Arte Veneta*, fasc. 33-36, 1955.

Les Tapis d'Orient, par Ali Hosain, Presses universitaires, 1956, in-16, 48 p. — Petit memento très utile qui contient, en face des reproductions en couleurs, un texte indiquant comment s'appelle le tapis, quelle est sa date, quelle est l'histoire de la manufacture qui l'a tissé.

Color by Overprinting, par Donald E. Cooke, J. C. Winston C°, Philadelphia-Toronto, 1955. — Constitue un guide complet de l'art et de la technique de l'impression en couleur.

The book of Wallpaper, by E. A. Entwisle, introd. by Sitwell, Londres, A. Barker, 1956, 142 p., 72 pl. en noir et 3 en couleurs. — Ouvrage intéressant, très utile, qui se substituera aux autres, parus il y a dix ou vingt ans. L'auteur, passionné par les débuts de son sujet, a un peu trop abrégé les périodes plus récentes, celles dont on trouve des productions le plus souvent.

Une revue d'histoire de l'art paraît en Pologne : *Stuka i Krytyka* (ancien *Materialy* du Studiow i Dyskusji), Varsovie, 1956, nos 1-2. Rédacteur en chef, prof. D^r Juliusz Starzynski; adj. Mme Wladyslawa Jaworska; édité par l'Institut National de l'Art.

Par suite de l'interruption provisoire de sa publication, la *Gazette des Beaux-Arts* n'a pas consacré d'article nécrologique au professeur Henri Franckfort, mort dans l'été de 1954, à l'âge de 57 ans. Elle tient, cependant, à rendre hommage à ce grand savant et humaniste, professeur remarquable, né en Hollande, venu à Londres à l'âge de 20 ans. Connus pour ses fouilles en Égypte, puis en Mésopotamie, qui lui ont permis d'écrire des ouvrages excellents, professeur à l'Institut Oriental de Chicago, il était, au moment de sa disparition, directeur du Warburg Institute de Londres (cf. la bibliographie de ses travaux dans le *Journal of Near Eastern Studies*, XIV, 1955). Il a été remplacé par le professeur Gertrud Bing dont on connaît la valeur et les travaux.

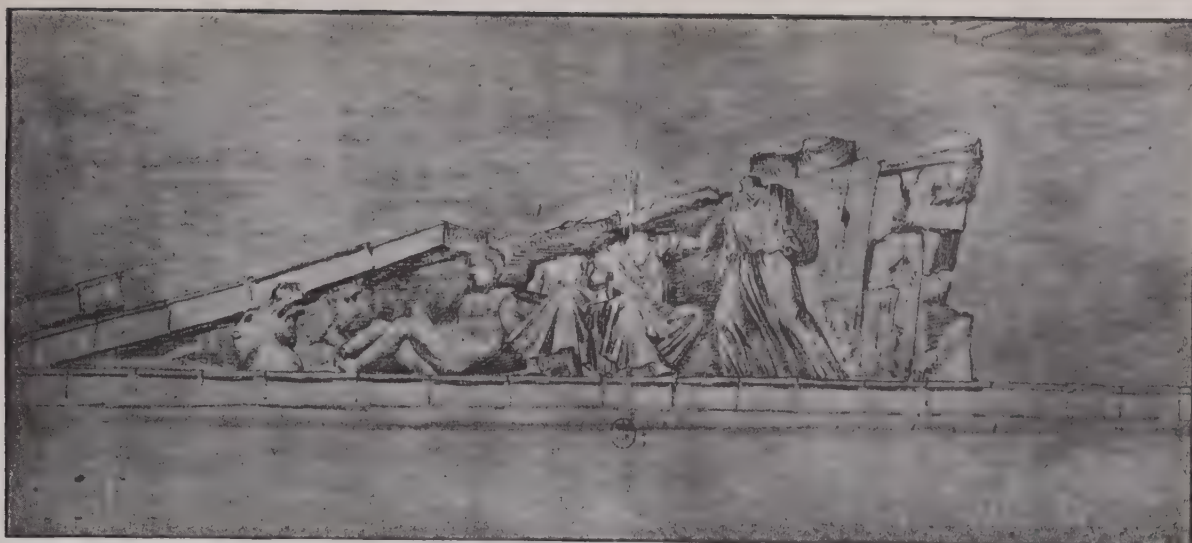


FIG. 1. — Le fronton Est du Parthénon, moitié Sud.
Dessin de J. Carrey, 1674. Paris, Bibliothèque Nationale.

LE GROUPE D'HÉLIOS AU FRONTON EST DU PARTHÉNON

IL est à peine exagéré de dire que le Parthénon reste l'un des édifices grecs les plus énigmatiques ; il est, en tout cas, l'un des moins exactement connus, et si maint détail de l'architecture pose encore des problèmes, il s'en faut de beaucoup que la décoration sculptée soit aussi clairement définie qu'on l'imagine parfois. Les destructions dont a souffert le monument ne sont pas seules en cause, et la dispersion des marbres conservés, à Londres, à Athènes, dans divers musées d'Europe, voire dans des collections privées, rend singulièrement difficile l'étude précise d'un ensemble sans égal. Peu à peu pourtant l'identification et la localisation de divers morceaux inconnus ou méconnus, une série de rapprochements matériels plus ou moins importants, plus ou moins spectaculaires, font progresser notre science. C'est ainsi qu'un heureux « coup double » réalisé l'hiver dernier permet de mieux connaître désormais l'un des groupes les plus étonnants qu'ait conçu le génie de Phidias : le quadrigé solaire émergeant des flots, dans l'angle gauche du fronton Est.



FIG. 2 — Le groupe d'Hélios.
Londres, British Museum, "Elgin Marbles".

On sait par Pausanias que la scène représentée dans le tympan oriental du Parthénon avait pour sujet la *Naissance d'Athéna en présence des dieux de l'Olympe*. Les dessins exécutés en 1674, sur l'ordre du Marquis de Nointel, par un artiste que l'on croit être Jacques Carrey, — dessins où manquent déjà fâcheusement les figures centrales — apportent une indication complémentaire (fig. 1) : ils montrent aux deux extrémités du fronton, les restes de deux attelages, l'un montant, l'autre s'enfonçant. L'interprétation est certaine : comme la Naissance d'Aphrodite sur la base du Zeus chryséléphantin d'Olympie et comme la Naissance de Pandora sur la base de la Parthénos, la Naissance d'Athéna au fronton Est du temple majeur de l'Acropole était encadrée par deux allégories sidérales : d'un côté le Soleil (Hélios) inaugurant sa course diurne, de l'autre la Lune (Séléné) à son déclin. Seules différences : il s'agissait ici de deux quadriges (non plus d'un bige pour Hélios, d'une simple monture pour Séléné), et la forme particulière du cadre architectural avait suggéré au sculpteur une hardiesse sans précédent dans la plastique grecque : la représentation abrégée de ses deux personnages.

De l'attelage d'Hélios, deux têtes de chevaux existent encore sur le monument même. Les deux autres, emportés d'Athènes par Lord Elgin au début du XIX^e siècle, se trouvent actuellement au British Museum : l'encolure gonflée, la tête nerveuse et fine de ces pur-sang divins comptent à juste titre parmi les réussites les plus admirées de la sculpture animalière. On prête moins d'attention, dans la salle des « Elgin Marbles », à la statue mutilée du dieu (fig. 2) : sur une plaque épaisse figurant un lit de vagues, ne subsistent plus en effet que les robustes épaules et le cou puissant de l'aurige qui, les deux bras tendus, guidait l'élan de ses coursiers. La perfection du modelé musculaire et le rendu vigoureux des veines ne sauraient pallier de déplorables lacunes : les bras privés de mains ne sont que des moignons, et la tête, réduite à un tronçon informe, manque presque entière. Mutilations anciennes, aggravées toutefois depuis le XVII^e siècle, puisque Carrey, dans son esquisse, notait, sinon la tête, du moins

la ligne complète d'un bras pourvu de sa main. Sans doute est-ce cette main que nous avons identifiée parmi les fragments du musée de l'Acropole, en même temps qu'un important morceau de la tête, trouvaille plus précieuse encore.

Les deux pièces étaient depuis longtemps connues et publiées, mais elles avaient été mal comprises.



FIG. 3. — Main gauche, n° 1215.
Musée de l'Acropole.

La main (Acr. 1215)

est une main gauche, virile, plus grande que nature, conservée avec l'extrémité de l'avant-bras (fig. 3). Le poignet est à la fois fléchi en avant et légèrement tourné vers l'intérieur. Des doigts repliés, il reste une partie de la première phalange de l'auriculaire, de l'annulaire et du médus, collés ensemble et coupés par une cassure unique;

l'index, qui était détaché du médus, est brisé à son départ; de même le pouce. La paume, charnue, est recreusée par un sillon large et plat qui contourne la base du pouce et entame le gras de l'éminence thénar; le dos de la main, d'excellente facture, montre les veines saillantes qui l'irriguent. Cette main fut toujours considérée, à juste titre, comme un débris de l'ornementation tympanale du fronton Est du Parthénon; mais l'idée première fut qu'elle appartenait à la statue de Dionysos (alias « Thésée ») passée au British Museum, et lorsqu'on s'aperçut qu'elle était trop forte et trop longue pour cette effigie, on supposa en désespoir de cause qu'elle provenait d'un personnage masculin disparu : Zeus sans doute, qui devait nécessairement, comme protagoniste, figurer dans la *Naissance d'Athéna*.

Chose curieuse, personne ne pensa jamais à Hélios. Il est vrai que l'avant-bras gauche du dieu, dans son état actuel, est diminué en épaisseur par un clivage horizontal du marbre



FIG. 3 A. --- Main gauche, n° 1215.
Musée de l'Acropole.

et que la cassure antérieure a été déformée et rongée par les intempéries. Mais si l'on restitue en plâtre le volume primitif de cet avant-bras gauche à l'imitation de l'avant-bras droit intact, la main d'Athènes retrouve sans équivoque et sa place et son sens. Le rapprochement matériel est concluant : dimensions, dessin des veines, flexion du poignet, mouvement des doigts conviennent à merveille, et le sillon qui creuse la paume est juste la trace que l'on attend pour les rênes de bronze qui unissaient jadis



FIG. 4. — Tête, n° 2381. -- Musée de l'Acropole.

le cocher divin à son attelage. Le geste ainsi complété peut satisfaire par son exactitude les spécialistes d'équitation les plus pointilleux et convaincre par son élégance et son naturel les sculpteurs et les archéologues les plus exigeants : nous y gagnons de mieux apprécier la maîtrise de l'art phidiesque, qui se joue à transcrire dans la ronde-bosse aussi bien que dans le relief des attitudes dont l'exceptionnelle justesse frappe d'étonnement dans le dessin des plus beaux vases grecs.

Venons-en à la tête. C'est à la fin du siècle dernier qu'un savant allemand signala

dans le Musée de l'Acropole une tête colossale mutilée en marbre du Pentélique, jusqu'alors inédite, qui lui paraissait provenir de la décoration tympanale du Parthénon. Le morceau (Acr. 2381) est, à vrai dire, peu engageant (fig. 4) : il ne subsiste que la partie supérieure droite du visage avec l'angle externe de l'œil et la majeure partie du crâne. De ce fait, l'essentiel de la sculpture consiste dans la coiffure : les cheveux rayonnent du vertex en mèches serpentines; une frange ondulée décore le front et s'épaissit sur la tempe en bouclettes étagées; enfin, derrière l'oreille, partiellement gardée, des mèches souples fuient vers la nuque. Ces mèches sont interrompues par une cassure qui fait apparaître, à peu près dans l'axe du crâne, une cavité quadrangulaire creusée dans les plis d'un voile de tête. Une étoffe sculptée couvre en effet l'arrière du crâne; posée de travers, elle semble glisser du



FIG. 5. — La tête d'Hélios : essai de restauration graphique. — Dessin de M. L. Pressouyre.

côté droit de la tête où elle ne se remarque guère dans la vue de profil; les plis qu'elle forme s'accroissent vers le bas et il est clair qu'ils se détachaient ensuite de la nuque pour tomber librement.

La présence d'un voile conduisit le premier éditeur à considérer d'emblée la tête comme féminine, et les noms de Lété ou d'Héra furent bientôt avancés. Identifications téméraires : la coiffure courte, sans chignon, juvénile, n'a rien de matronal, rien même de spécifiquement féminin; d'autre part les traces des ornements rapportés, jadis fixés sur cette tête, sont assez particulières pour donner une indication précise sur le caractère de la divinité représentée. On observe d'abord vingt petits trous d'agrafe



FIG. 5 A. — La tête d'Hélios : essai de restauration graphique. — Dessin de M. L. Pressouyre.

assemblés le plus souvent par paires, exceptionnellement par trois, le long d'une large nervure qui marque dans les cheveux la place d'un diadème étroit ou d'une couronne; puis, neuf trous ronds, larges et profonds, alignés juste au-dessus de la nervure; et plus haut, une nouvelle série de trous, plus nombreux (onze), moins gros, ceux-ci contenant encore des tigelles de métal cassées; ajoutons un dernier petit trou rond, isolé, quelques centimètres en avant du logement où s'enfonçait tout au sommet du crâne une cheville qui « ancrant » la statue verticalement pour parer aux ébranlements et prévenir les chutes. Il va de soi qu'un tel ensemble d'indices appelle l'examen et qu'il ne saurait s'accommoder de n'importe quelle explication.

En fait, l'exégèse est relativement facile (fig. 5). La disposition des petits trous groupés par paires sur l'arête de la nervure qui ceint les cheveux évoque une couronne végétale à folioles divergentes comme on en a retrouvé plusieurs en or ou dorées. Les neuf gros trous ronds alignés au-dessus jouaient sans aucun doute un rôle différent : leur section, leur profondeur, le fait que le relief des mèches de cheveux qui s'insinuent entre eux n'a jamais été usé par aucun contact, prouvent qu'il s'agit d'alvéoles où s'inséraient des rayons indépendants. Plus haut, les tigelles brisées proviennent d'autres rayons plus minces. Quant à l'ornement terminal, il ne pourrait se concevoir avec une couronne massive. Bref cette tête juvénile était laurée, deux fois radiée et sommée d'un appendice quelconque. Mais ces caractères n'appartiennent ensemble qu'aux divinités sidérales, généralement surmontées, sur les peintures de vases, par une étoile ou un disque brillant. Parmi les figures tympanales du Parthénon se trouvaient, nous le savons, Hélios et Séléné; l'échelle de la tête d'Athènes étant trop forte pour Séléné, il ne reste plus qu'Hélios.

D'où l'idée de rapprocher le document de l'Acropole du marbre Elgin conservé à Londres (fig. 6). Cette fois encore les dimensions s'accordent, et, si les cassures ne coïncident pas sur une très large surface, il suffit de poser comme il convient le morceau d'Athènes sur le tronçon de visage qui surmonte le cou du dieu-soleil, au British Museum, pour constater une continuité parfaite du modelé de la joue droite, une correspondance adéquate du sillon maxillaire et de l'oreille, et une parenté frappante entre le ressaut inférieur de la cassure arrière du fragment athénien et le relief des cheveux massés au départ de la nuque londonienne; enfin, les plis épais du voile de tête, creusés, nous l'avons dit, d'une mortaise, viennent à l'aplomb d'une plage lisse qui interrompt le rendu des vagues de la mer derrière les épaules du dieu : si l'on veut bien admettre l'hypothèse d'une pièce rapportée en marbre continuant à cet endroit le mouvement de l'étoffe, l'appartenance doit être tenue pour matériellement démontrée. Le résultat est capital, car, malgré le tragique arrachement de la face, l'œuvre retrouve, avec le volume général de sa tête, une vie toute nouvelle.

Elle s'enrichit aussi d'une valeur symbolique insoupçonnée. Car le voile qui glisse et tombe derrière la tête de l'aurige céleste ne peut être qu'un voile symbolique : le voile de ténèbres que déchire l'élan du quadriga solaire et au bord duquel naissent

les rayons d'or de l'astre à son lever. Cette transcription plastique d'une image dont Eschyle déjà ressentait la beauté, invite à réfléchir sur le sens des deux allégories sidérales que Phidias avait placées aux angles du fronton majeur du Parthénon. Encadrant le thème mythologique de la Naissance d'Athéna, l'évocation du Soleil et de la Lune pourrait être bien autre chose qu'un motif pittoresque. En un temps où le sens religieux des Grecs se contentait moins aisément d'historiettes naïves et où les philosophes mettaient ouvertement en doute la divinité personnelle des Douze Dieux, la régularité de la course des astres, en imposant l'idée d'un cycle naturel, restaurait le concept du divin par la révélation d'un *voûs* ordonnateur, supérieur à l'humanité, et supérieur aussi aux dieux trop humains de l'Olympe. Si Phidias, de



FIG. 6. Le groupe d'Hélios complète,
moulages de la Faculté des Lettres de Bordeaux.

l'aveu des Latins, paraît avoir dans son génie « ajouté quelque chose à la religion reçue », peut-être est-ce l'effet de son inspiration plus large qui emportait l'esprit vers des contemplations plus hautes.

Du simple point de vue de l'art, son Hélios du fronton parthénonien, tel qu'il se précise après les identifications dernières, est une superbe réussite. Emergeant de l'onde et de l'ombre matérialisées par le voile et les vagues, le dieu jeune, aux cheveux bouclés hérissés de rayons, inaugure un jour nouveau avec l'autorité triomphante d'un athlète vainqueur; le geste impérieux de ses bras étendus anime l'élan cabré de l'attelage, et ordonne aussi toute la composition ascendante du tympan dont il éveille le rythme. Parfaitement approprié au cadre architectural, et d'une extra-

ordinaire puissance plastique malgré la sobriété des moyens employés, le groupe mérite de compter parmi les plus belles réalisations du classicisme grec.

JEAN MARCADÉ¹.

RÉSUMÉ : *The Helios group on the East pediment of the Parthenon.*

The author describes how he was able to identify, at the Acropolis Museum, a hand and a large piece from the head of the Helios on the East pediment of the Parthenon; and how having conceived the idea of confronting this head with the mutilated statue of the god in the British Museum, he was able to reconstitute with certainty the horses and chariot of Helios, a group worthy to stand among the finest accomplishments of Greek classicism.

1. Les découvertes que nous présentons ici aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, ont fait l'objet d'une communication à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, sous les auspices de notre maître Ch. Picard, en date du 9 mars 1956. Sur les conditions matérielles des raccords, on trouvera des détails complémentaires dans l'article que nous avons publié dans le *Bulletin de Correspondance Hellénique* (1956, t. 80, pp. 161-182). Sur la signification des allégories sidérales dans l'art de Phidias, voir notre étude *Hélios au Parthénon*, à paraître dans les prochains *Monuments Piot*. Nous nous permettons de renvoyer à ces travaux pour toute la bibliographie antérieure.

UNE VUE D'ANVERS

DE

PIERRE BRUEGEL L'ANCIEN ?

Nous savons par une note de l'inventaire des biens de Giulio Clovio de 1572 que Bruegel a collaboré avec ce maître : « Un petit tableau en miniature, la moitié faite de sa main (*scil.* Giulio Clovio) l'autre par le maître Pierre Bruegel ¹. » Il est permis de supposer que les figures étaient l'œuvre de Giulio Clovio tandis que le paysage était celle de Bruegel. Cette méthode de travail en commun est devenue d'ailleurs courante vers la fin du siècle et le commencement du XVII^e, et précisément chez le fils de Bruegel, Jean, qui collabora à plusieurs reprises avec Rubens. Mais on ne connaissait jusqu'ici aucun exemple de Bruegel l'ancien illustrant ce procédé.

Or il existe au Musée de Hambourg un panneau ², signé de Jean Massys et daté de 1559, dans lequel, à notre avis, seule la figure allégorique du premier plan (représentée dans la pose de l'*Ariane Endormie*, célèbre statue antique du Vatican), l'édifice à droite, la statue à gauche et les grands arbres peuvent être de Jean Massys.

1. « Un quadretto di miniatura la metà fatto per mano sua (*scil.* Giulio Clovio) l'altra di M^{re} Pietro Brugole. » Voir A. BERTOLOTTI, *Giulio Clovio, Principe dei miniatori*, Modena, 1882, p. 11. Nous avons attiré l'attention sur l'importance de ces notes jusqu'alors ignorées dans la littérature sur Bruegel, dans : TOINAY, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, 1935, p. 61, note 11 et p. 100, nos 9-14. Plus tard OTTO KURZ dans *Die graphischen Künste*, N.F.I., 1936, p. 7, probablement en ignorant notre ouvrage, a republié les mêmes notes de l'inventaire de Giulio Clovio.

Un des premiers tableaux conservés, où une collaboration pareille entre Quentin Massys et Patinier peut être constatée, est la *Tentation de saint Antoine* au Prado.

2. Voir : *Katalog der Alten Meister der Hamburger Kunsthalle*, Vierte Auflage, 1936, par ALFRED HENTZEN, n° 755 (don Wedells).



FIG. 1. JEAN MASSYS ET PIERRE BRUEGEL L'ANCIEN. — *Vénus*, 1559.
Hambourg, Kunsthalle. Photo. Kleinhempel.

tandis que le paysage du fond, une vue d'Anvers prise du côté de l'Escaut, doit être de la main de Pierre Bruegel le Vieux³ (fig. 1).

3. Le tableau entier fut jusqu'ici attribué à J. Massys. La différence de style entre la figure et le paysage, est ignorée dans la littérature. Voir : M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, XIII, Leide 1936, p. 144, cat. n° 35; G. PAULI, *Die Sammlung Wedells in Hamburg*, dans *Panthéon*, XIX, 1937, p. 138;



FIG. 2. -- JEAN MASSYS - *Vénus*, 1561
Stockholm, Musée National.

Notre attribution pourrait paraître hardie, mais il est évident, pour un observateur attentif, que le paysage du fond, visiblement d'une main différente de la figure, ne peut être de Jean Massys. Il suffit de le comparer avec d'autres œuvres de ce peintre, comme la *Vénus* de Stockholm (1561) (fig. 2 et 5) ou *David et Bethsabée* du Louvre (1562) : les villes au fond de ces tableaux sont des agglomérations d'éléments isolés et superposés. Il manque la vision de l'ensemble de la ville comme une entité ayant sa propre structure et faisant corps néanmoins avec le site environnant.

P. WESCHER, dans THIEME-BECKER, *Künstlerlexikon*, sub. Jan Massys.

D'ailleurs, seulement la vue d'Anvers, l'Escaut avec les bateaux et le ciel nous paraissent être sûrement de la main de Bruegel. La berge devant l'Escaut, encore complètement dans la tradition de Patinier, pourrait être de Cornelis Massys, frère de Jean. Cependant, le feuillage de l'arbre à gauche semble avoir été retouché par Bruegel. Des photographies aux rayons X pourraient probablement éclaircir ces problèmes.



FIG. 3. — PIERRE BRUEGEL L'ANCIEN. — *La vue d'Anvers.*
Détail de la fig. 1.

En outre, Jean Massys enveloppe ses villes d'un gris vert froid alors que Bruegel prépare ses paysages avec un brun chaud qui transparait à travers les édifices.

Si l'on compare cette vue d'Anvers aux autres vues de villes de Bruegel, comme par exemple sa *Vue de Naples*



(ca. 1553), de la Galerie Doria, à Rome (fig. 8), sa *Vue du Détroit de Messine* (1561) (Bastelaer, *Estampes*, n° 96) et le dessin correspondant avec la *Vue de Reggio Calabria*, à Rotterdam, Boymans Museum (Tolnay, *Drawings*, n° 5), on constate les mêmes principes d'organisation. Bruegel a eu dès sa



FIG. 5. JEAN MASSYS. Détail de la fig. 2 : Vue d'un port, probablement de Gènes.



FIG. 6. — P. BRUEGEL L'ANCIEN. — Détail de la fig. 1.

jeunesse un intérêt pour ce thème qu'il a traité en novateur⁴. Malgré un grand souci de l'exactitude des détails — chaque édifice symbolique de la ville est aisément reconnaissable — Bruegel saisit pour la première fois la physionomie totale de la cité, devenant ainsi le précurseur des grands paysagistes hollandais du XVII^e siècle : Hercules Seghers, Jean van Goyen, Albert Cuyp, S. van Ruysdael, etc. Mais en même temps un souci esthétique le pousse à transformer légèrement son modèle : dans la vue d'Anvers (fig. 3) il accentue l'axe central en y plaçant la grande tour de la cathédrale, et complète la composition par deux axes latéraux plus petits marqués par la tour de Saint-Michel à droite et la tour de Saint-Walburg à gauche. D'autre part, il distribue les fortifications selon un certain rythme, les interrompant au centre pour

4. Une « Vue de Lyon » de Bruegel, aujourd'hui perdue, est mentionnée dans l'inventaire des biens de Giulio Clovio (cf. note 1) : « Un quadro di Leon di Francia a guazzo di mano di M^{ro} Pietro Brugole ». Une vue du « Mont Saint-Godard » était dans la maison de P. P. Rubens en 1640 (cf. VAN BASTELAER-HULIN DE Loo, *P. Bruegel l'A.*, p. 330).



FIG. 7. — P. BRUEGEL L'ANCIEN. — Détail de la fig. 1.

dégager le cœur de la ville⁵. Le paysage est exécuté avec sa technique solide, presque émaillée, et pourtant vibrante et picturale (fig. 6, 7).

La collaboration avec Jean Massys pourrait s'expliquer par une commande de la Ville d'Anvers à ces deux maîtres — Bruegel était en effet célèbre comme peintre de vues, et les Seigneurs de la Ville de Bruxelles l'ont chargé plus tard à ce titre de peindre les travaux des nouveaux canaux de Bruxelles-Anvers⁶. Il n'est cepen-

5. Nous avons analysé les principes de composition de Bruegel dans sa « Vue de Naples », dans : TOLNAY, *P. Bruegel l'Ancien*, p. 14 et note 27, et *Jahrbuch d. Kunsthist. Sammlungen*, Vienne, 1934, pp. 106 s.

Il est instructif de comparer la « Vue d'Anvers » de Bruegel avec les vues de cette ville antérieures et contemporaines. Elles montrent toutes des fortifications au centre de la ville devant la cathédrale. La tour de la cathédrale n'est pas au centre des compositions mais à gauche. Les plus anciennes et plus importantes parmi ces vues sont : la grande xylographie de 1515, Archives d'Anvers; la gravure de M. van Hooren de 1550, Nuremberg, Germanisches Museum; la gravure de Frans Huys de 1556; et celle de M. van Hooren de 1557. Une troisième gravure du même artiste, de 1562, montre enfin la tour de la cathédrale au centre (fig. 4).

Toutes ces vues sont reproduites dans l'ouvrage de J.J. DELEN, *Iconographie van Antwerpen*, Bruxelles, 1930 (planches 5, 10, 11, 13).

6. Voir CAREL VAN MANDER, *Het Leven der Nederlandtsche en Hoogduytsche Schilders*, Amsterdam, 1617, éd. Floerke, I, pp. 260-261.

dant pas exclu que les deux peintres aient été liés d'amitié et que Bruegel ait voulu rendre service à Jean Massys comme auparavant Michel-Ange à Sebastiano del Piombo. Il ne faut pas oublier que Jean Massys était membre secret d'une secte protestante et fut même pour cette raison banni d'Anvers de 1544 à 1558, ce qui devait le rapprocher de Bruegel qui, nous le savons, avait des sympathies pour ce mouvement et comptait plusieurs amis parmi les membres de la secte réformée de Henri Nicolaes, la *schola charitatis*⁷.

CHARLES DE TOLNAY.

RÉSUMÉ : *View of Antwerp by Peter Bruegel the Elder?*

In his study of a painting in the Hamburg Museum, *Venus* (1559), signed by Jean Massys, the author explains why he attributes to P. Bruegel the Elder the background scenery, which is a view of Antwerp.



FIG. 8. — PIERRE BRUEGEL L'ANCIEN — *Vue de Naples*, ca. 1553.
Rome, Galerie Doria. Photo. Anderson.

7. Nous avons essayé de reconstituer le cercle des amitiés de Bruegel et de définir les conceptions religieuses du maître dans : TOLNAY, *P. Bruegel l'A.*, 1935, pp. 9 ss et 60 ss, et *idem*, *The drawings of P. Bruegel the Elder*, London et New York, 1952, pp. 41 ss.

Nous tenons à exprimer nos sincères remerciements au directeur de la Kunsthalle de Hambourg, M. A. Hentzen, pour nous avoir facilité l'étude du tableau et pour avoir mis gracieusement à notre disposition les nouvelles photographies de détails (fig. 3, 6, 7), exécutés par M. Kleinhempel, ainsi qu'au Musée national de Stockholm, pour la nouvelle photographie de détail (fig. 5).

THE FRENCH ANTECEDENTS OF Louis - François ROUBILIAC

J. T. SMITH in his second volume of "Nollekens and his Times" has a series of "Biographical Sketches and Anecdotes of several Artists and Others, contemporary with Nollekens¹." One of these is about Roubiliac, and though it consists largely of amusing anecdotes there are a few statements which must be considered seriously. He writes, for instance, "Louis Francis Roubiliac, born at Lyons, was a pupil of Balthazar of Dresden, Sculptor to the Elector of Saxony". It is easy enough to deduce that "Balthazar" was Balthaser Permoser, but if Smith really knew where Roubiliac was trained, it is curious that he should not have used Permoser's surname rather than his Christian name only. It is also odd that Smith does not mention Roubiliac's time in France.

A careful study of J.T. Smith's exceedingly entertaining book "Nollekens and his Times" unfortunately discloses such a mass of errors that all his statements which cannot be verified elsewhere become suspect. For instance, he states that Michael Rysbrack was born at Brussels (incorrect) and studied under "Theodore Balant, a famous Sculptor" (unidentifiable); of Peter Scheemakers he writes that he was a disciple of "old Delvaux", whereas in fact there was no "old Delvaux" who was a sculptor of a suitable age. Laurent Delvaux, who came to England probably in company with Peter Scheemakers and was his contemporary, was neither the son nor the nephew of a sculptor. J.T. Smith was in a position to know more about Scheemakers than about Roubiliac or Rysbrack, for he had known Nollekens well, and Nollekens, according to Smith, had been apprenticed to Peter Scheemakers. As, therefore, Smith is wrong about the trainings of both Scheemakers and Rysbrack, it becomes open to question whether there is any foundation for this frequently repeated statement that Roubiliac was trained in Dresden under Permoser. Moreover, it seems as if this statement was in fact made for the first time by Smith, at any rate in print, and this was some sixty years after Roubiliac's death.

1. First published in 1828.

George Vertue, a contemporary of Roubiliac's and a much more accurate recorder than Smith, makes no mention of Permoser, Balthazar or Dresden in relation to Roubiliac. In his first note on Roubiliac he makes the erroneous statement that "Robullac" was born in Switzerland, "but had been many years in France and there made his studies²." He subsequently corrected this to "Sd to be born at Lyons in France" and that "he went to Liege where learnt his art³." This suggestion that Roubiliac went to Liege also seems improbable, and it is to be noted that Vertue does not claim that he really knows about Roubiliac but qualifies his entry with "said to be".

If it were not for these pointers that Roubiliac worked outside France for a time before coming to England, his training would seem clear enough, for it is evident that at one stage or another he took the easiest and most obvious steps towards becoming a sculptor. He was born in Lyons in 1702, where three famous sculptors had been born in the preceding sixty years—Antoine Coysevox, born 1640, and his two nephews and pupils Nicolas and Guillaume Coustou, born in 1658 and 1677 respectively. The Coustou brothers both spent some years studying in Rome, but though Coysevox never went there he probably had more influence on the French school than his nephews did. All three taught at the *Academie Royal de Peinture et de Sculpture* in Paris, all three became in turn the Director, and Coysevox and Nicolas Coustou both became the Chancellor. Guillaume Coustou had a sculptor son, Guillaume II who was Roubiliac's contemporary. According to the late Mrs. Esdaile, de Sainte-Croix says that Roubiliac was a pupil of Nicolas Coustou⁴ and this may be so. It is, however, almost certain that Roubiliac worked in the Academy school in Paris, for he was awarded the second prize for sculpture in August 1730. The following sculptors were among the examiners, Nicolas and Guillaume Coustou, the two Le Moyne, and Le Lorrain⁵. Of the two biblical subjects set for the competition, Roubiliac's choice is said to have been Daniel rescuing Susanna as she was being led away to her death. This choice may be substantiated by the mention of a small plaster bust of Susanna as one of the lots on the first day of the posthumous sale of his work in 1762. The medals were awarded in June 1731 when Roubiliac's name appears in the Minutes⁶.

A comparison of his subsequent work in England with the work of the Parisian and Versailles sculptors of the late 17th and early 18th centuries shows how profoundly Roubiliac had been influenced by them. There is, inevitably, a difference between the work of Roubiliac in England in the mid-18th century and French

2. Notebooks of George Vertue published by the Walpole Society, vol. XXII, Vertue III, p. 84.

3. *Ibid.* Vertue III, p. 152.

4. K. A. ESDAILE, *Life Works of Louis François Roubiliac*, published 1923, p. 10, quotes F. N. Le Roy de Sainte-Croix. *Vie et Ouvrage de L. F. Roubiliac*, Paris 1882. Unfortunatily there is no copy of this 19th century biography of Roubiliac in either the British Museum or the Library of the Victoria and Albert Museum.

5. *Procès verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*. 1668-1793. Vol. V, p. 76. Edited by M. A. de Montaignon.

6. *Ibid.*, p. 89.

sculpture of the preceding fifty years, for Roubiliac had become a rococo sculptor, whereas they were working in the classical and baroque idioms. There is the added difference that Roubiliac was a Huguenot working in a Protestant country, and this debarred the use of religious sculpture except in a very limited way on monuments. Though these differences between Roubiliac and his French predecessors and contemporaries are evident, it is nevertheless apparent how directly he derives from Girardon, Coysevox and the two Coustou brothers, to mention only a few of the leading sculptors, and how closely allied he is to Guillaume Coustou the younger. That Roubiliac was also a great admirer of Pierre Puget is almost certainly indicated by the fact that the cata-

logue of the sale of Roubiliac's works shows one mould and six plaster heads of Milo⁷. The head of Puget's Milo derives from the Laocoon, and the whole group is one of the finest pieces of French baroque sculpture; as such there is every reason to suppose that it was very much admired by Roubiliac.

There is no evidence that Roubiliac went to Rome apart from the one very brief visit which he made with Thomas Hudson, the painter, in 1752⁸. It is said that, in the three days that they were there almost all his admiration was given to Bernini⁹, and it is probable that this was so. The draped skeleton figure of Death



FIG. 1.—Monument to Mary Myddleton, by Roubiliac, in Wrexham Church.
By permission of Mrs. Crossley.

7. K. A. ESDAILE, *Life and Works of Louis François Roubiliac*. The Sale Catalogue is printed on p. 219 et seq.

8. Walpole Society vol. XXII, Vertue III, p. 161.

9. Flaxman's Criticisms, quoted in K. ESDAILE, *Life and Works of L. F. Roubiliac*, pp. 87-88.



FIG. 2.—Detail by Tuby of Monument to Colbert, in St. Eustache.
Copyright Archives Photographiques, Paris.

who indulged in these lamentable tricks. Though "the Picturesque" is certainly an attribute of Bernini's it is one that applies peculiarly to French sculpture. In the early days of the creation of the Palace and gardens at Versailles the dominating influence was painting. Inspiration for sculpture came, not only from the few known classical sculptures, but also from paintings by the Carracci, Poussin and, of course, Le Brun. And it is Le Brun's influence which comes through most markedly into Roubiliac's work in England. It seems a curious fact that whereas in England sculpture, if not designed by the sculptor, was almost always designed by an architect or mason, in France, and sometimes in Italy, it was more often designed by a painter. Most of Roubiliac's monuments have this particular quality of being very closely allied to painting, and it is this characteristic, combined with his fine technique and finish, which place him unmistakably in the French tradition.

In Paris, in the church of S. Nicolas du Chardonnet, are two monuments, one

on the Nightingale monument in Westminster Abbey most likely owes its inspiration to Bernini's Death on the monument to Pope Alexander VII in St. Peter's, but nevertheless the design and technique of the Nightingale monument (erected in 1761) comes to London by way of the French school. Skeleton figures of Death in action against the human victim were popular in Flanders at the end of the 17th century, but, except for the rudiments of this conception, these monuments have nothing in common with Roubiliac's work.

Sir Joshua Reynolds, in his Discourse on sculpture took Bernini seriously to task for attempting to give sculpture various qualities which, according to Reynolds, belonged exclusively to painting¹⁰. Reynolds knew Roubiliac, and doubtless the latter was included among "our modern sculptors"

10. Sir JOSHUA REYNOLDS, Tenth Discourse, delivered to the students of the Royal Academy in 1780.



FIG. 3.—Detail of Monument to the Duke of Argyll,
by Roubiliac, in Westminster Abbey.
Copyright the Warburg Institute.

to Le Brun and his wife, and the other to his mother. The former, probably designed by Le Brun, was the work of Coysevox; it has a bust of Le Brun flanked by figures of Piety and Penitence. The latter monument, unfortunately much mutilated, was designed by Le Brun and carried out by Tuby and Collignon. Though Le Brun is always considered as a classicising artist, it is interesting that the classical rules for sculpture were not considered binding by him when it came to designs for monuments, or at least for these two, for both of them are carried out in coloured marbles, which was a very retrograde step. In the same church a monument by Girardon is correctly kept to white and grey marbles. Whether Roubiliac secretly hankered for the colour which Le Brun had allowed in his monument to his mother, or not, he was so taken by the theme—that of the deceased emerging from the coffin at the sound of the last trump—that he used it twice in Britain. Unfortunately all the background and the subsidiary decoration of Madame Le Brun's monument have been destroyed, and though drawings

by Le Brun for this monument were recently bought by a private collector in Paris, the writer has not yet been able to see them. Roubiliac's debt to Le Brun is, however, unmistakable, though his alteration of Le Brun's fine angel to a small winged putto is not an improvement. In both the Hargrave and Myddleton monuments Roubiliac used the theme of the toppling pyramid, though whether this was used by Le Brun is not known. That Roubiliac did not disdain repeating his own work is



FIG. 4.—Bust of Lady Grisel Baillie, by Roubiliac, at Mellerstain. Copyright Scottish National Portrait Gallery.

shown not only by these two very similar monuments, but by an almost identical seated female figure, presumably representing a wife, which appears on the Shannon monument at Walton-on-Thames and on the Lynn monument at Southwick in Northamptonshire. Both these monuments were made about the same time, that is in 1760, though the Shannon monument was probably the earlier of the two.

The difference between a Catholic and a Protestant religion and country must have come hard on Roubiliac as an artist, even though, presuming he was a good Huguenot, he may not have allowed himself to realise it. The conscious desire of Protestantism to separate itself from the emotional iconography of the counter-Reformation church forced the sculptors in England to use an iconography derived from antique sources, and to use a considerable, almost Puritanical, restraint. Roubiliac was the least restrained of the 18th century sculptors in England, but in spite of him, and a few rather timid pupils

and followers, the main stream of sculptural taste in England progressed from a mild baroque which became mixed with a classicism deriving from ancient Rome; in the second half of the century this was superseded by the neo-classicism of Herculaneum and Winckelmann, as exemplified by Banks and Flaxman, which continued well on into the 19th century.

There was also a great difference in the extent of the royal patronage of the arts in England and France. One of Nicolas Coustou's most famous religious works is the *Pieta* in Notre Dame, and this and *les Chevaux de Marly* and the work for the royal palaces and gardens had no counterpart in England. Another theme, very popular in France but not at this date in England, was the sculptured figure

of the deceased kneeling in a naturalistic attitude, for example Guillaume Coustou's figure of Louis XIII in Notre Dame. Colbert, by Coysevox, kneels rather more formally on his monument in St. Eustache in Paris, with the figures of Abundance and Fidelity at each end of the sarcophagus. Abundance, by Tuby, seems a classicising-baroque predecessor of Roubiliac's more rococo figure of Minerva on the monument to the Duke of Argyll in Westminster Abbey. Similarly, though there is a great difference between Girardon's monument to Richelieu in the Sorbonne and Roubiliac's Duke of Argyll, there is a closer affinity between the easy naturalism of the two poses and the treatment of the drapery than either of these figures has with any earlier work in England. The semi-recumbent figure on a monument was by no means new to England, and Rysbrack's Newton reclines easily and gracefully enough on his sarcophagus in Westminster Abbey (finished 1731), but nevertheless there is an element of formality about the pose which is the antithesis of Roubiliac's figure of the Duke of Argyll, in spite of the latter's Roman garb. Though Rysbrack was also a great admirer of Girardon and the early classicising sculptors at Versailles, it is easy to see that a particular trend of thought and inspiration develops from the Richelieu monument through, for instance, the kneeling figures of Louis XIV by Coysevox and Louis XIII by Coustou to the monuments by Roubiliac and the younger Coustou. Though no sculptor in England was ever called upon to produce such a Popish work as the apotheosis of St. Francis Xavier in the church of St. Paul in Bordeaux, there can be no question but that Roubiliac is the only sculptor who worked in England who could have approached it both in conception and technique, and it can be surmised that had he had the opportunity he would have produced something very like it. Roubiliac's drapery, however, more closely resembles that carved in France in his youth than the younger Coustou's. Though the folds of Roubiliac's drapery are not as small and as numerous as the younger Coustou's, they are lighter and more French in quality and technique than Rysbrack's who was a Fleming strongly influenced by Roman antiques.



FIG. 5. Bust of Grisel Baillie Lady Murray, by Roubiliac, at Mellerstain. Copyright Scottish National Portrait Gallery.

French influence and technique are also apparent in Roubiliac's portrait busts. The two lovely marble busts of Lady Grisel Baillie and Grisel, Lady Murray, with their swathed heads, derive directly from such a bust as Coysevox's portrait of Madame Marie Serre, which is in the Louvre. These two Roubiliac busts are not signed, but their authenticity is guaranteed, not only by their style but by the Roubiliac sale catalogue which gives, among the "Busts in Plaister," two lots both called "Lady Grizzel Bailey." The confusion of the names is easy to understand as Lady Grisel Baillie had a daughter Grisel Baillie who married and became Lady Murray. Both busts are at Mellerstain in the possession of the Earl of Haddington. Lady Grisel, who was aged 81 in 1746 when Roubiliac modelled her portrait, was the eldest daughter of the first Earl of Marchmont; she married the son of his great friend Robert Baillie of Jarviswood. As a child Lady Grisel had played a remarkable part in taking food to her father when he was hiding in Scotland during the troubles of Charles II's reign, and finally helping him to escape to France¹¹. Lady Murray's bust was carved in 1747 and her age is given as 55. The circular discs on the splayed bases are similar to those used by Roubiliac on a set of four marble busts at Wilton House, the earliest of which is dated 1747.

Roubiliac's bust of George II has similar characteristics to many French busts of the Coysevox-Coustou school, though these characteristics are less pronounced. The fashion in wigs had changed and grown smaller by Roubiliac's day, thereby decreasing the baroque effect achieved in the earlier French busts, but the desire for something fussy and decorative at the neck is still there, and so also is the sweep of drapery across the chest. Both these features derive from Bernini's splendid flamboyant bust of Louis XIV, but even as the Berninesque quality was toned down by Coysevox and his fellow-sculptors, so did Roubiliac transpose the baroque of the French sculptors into a rococo which could be admired by a considerable proportion of even the staid and Protestant English upper classes.

M.I. WEBB.

RÉSUMÉ : *Les antécédents français de Louis-François Roubiliac.*

A l'aide d'exemples précis et convaincants, l'auteur montre comment l'influence et la technique françaises se retrouvent dans les œuvres anglaises de Roubiliac. Celui-ci est né en 1702 à Lyon, où, dans les soixante dernières années étaient nés également trois sculpteurs célèbres : Coysevox et ses deux neveux et élèves, Nicolas et Guillaume Coustou. Roubiliac a probablement été l'élève de Nicolas Coustou, à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de Paris, où ce dernier fut Professeur, puis Directeur, comme son frère et son oncle. Il apparaît évident, d'autre part, que son art dérive directement de celui de Girardon et de Coysevox. L'auteur insiste aussi sur la grande admiration de Roubiliac pour Puget, et explique ce qu'il doit à Tuby et à Le Brun. Autre rapprochement intéressant : la plupart de ses œuvres sont conçues dans le même esprit que la peinture, et cette caractéristique, entre autres, le place absolument dans la tradition française.

11. *Memoirs of the Lives and Characters of the Rt Hon. George Baillie of Jarviswood and of Lady Grisell Baillie, by their DAUGHTER, Lady MURRAY OF STANHOPE 1822.*

DAUMIER, GILL AND NADAR

I

MAN was the sole theme in Daumier's work. There are no landscapes, no still-lives among the paintings, drawings and lithographs in which every aspect and phase of human life is mirrored. The garrulous, conceited lawyers, the silly fathers swollen with pride, the merciless landlords and their uneasy tenants, the pathetic appearance of the bourgeois families in the bathing establishments, the proud collectors looking over their treasures or showing them to their envious friends, the politicians and moralists unable to hide their own deficiencies, the vain little people who have risen to power and importance—the whole orbit of *Robert Macaire* and *Joseph Prud'homme* forms Daumier's endless procession of the human tragicomedy. Yet, the thousands of faces emerging from Daumier's grandiose panorama were never painted or drawn after nature. He confessed that he was just unable to do so. The resource of his unique creative power and of his unlimited imagination was his memory, his knowledge of form that derived from an unfailing and almost uncanny abundance of visions which could dispense with the support of the immediate model. Therefore the number of portraits rightly ascribed to Daumier is infinitesimally small compared with the enormous scope of his work. Even the most generous list of portrait paintings attributed to Daumier does not include more than a dozen likenesses¹. Their number, however, shrinks to one, or two, paintings after the list has been purged from spurious and questionable intruders. Thus it is not surprising that in the recent past the great Daumier exhibitions which were compiled with critical discrimination did not include any portrait paintings by the artist. Monographs and general books on French nineteenth century art, however, still attribute to him a few of these portrait paintings the prestige of which seems to be supported and exalted by the names of the sitters.

1. EDUARD FUCHS : *Der Maler Daumier*, New York, n.d., pp. 6, 27, 46 where recently expressed doubts as to the authenticity of the portraits of Dumas (pl. 4), Berlioz (pl. 5), Rousseau (pl. 6) and Michelet (pl. 7) are mentioned.—ERICH KLOSSOWSKI : *Honoré Daumier*, 2nd edition, Munich, 1923, pp. 122-123.

Charles Baudelaire was among Daumier's most ardent admirers and had grasped his real stature when writing about him in his essay *Les Caricaturistes Français* (1857). What would have been more appropriate than to produce a portrait of Baudelaire by Daumier?² Charles-François Daubigny belonged to the select circle of artists and writers who saw in Daumier not a mere caricaturist like Charlet, Monnier or Gavarni, but a worthy descendant of Michelangelo, an artist whose

power and imagination reached into the domain of the greatest among the old masters. Daubigny's often quoted exclamation in the Sistine Chapel, "That is like Daumier," seems to justify a portrait of that artist by Daumier³ and at the same time to attest its authenticity. Although Théodore Rousseau was another friend of the artist, Daumier never painted the portrait which bears the obtrusive and uncharacteristic inscription: « A mon ami Th. Rousseau -- H. Daumier⁴. » A caricature portrait of the French socialist Louis Blanc, the brother of Charles Blanc, may belong in the same category⁵; although, on the other hand, it may be a genuine contemporary portrait later embellished and made more valuable by a signature and an exact date by which a closer link between the sitter and the painter seems to be established.

Another illustrious member of



FIG. 1.—HONORÉ DAUMIER.—Portrait of Alexandre Dumas, père.
Formerly Collections Prozor (1920) and Birger Christenson (1926).

3. Formerly Coll. Otto Ackermann, Paris. E. FUCHS, *op. cit.*, pl. 16a. Honoré de Balzac referred to Daumier in a similar way: « Ce garçon a du Michel-Ange sous la peau. » R. H. WILENSKI: *French Painting*, Boston, 1949, p. 212.

4. Louvre, Paris. E. FUCHS, *op. cit.*, pl. 6.—E. KLOSSOWSKI, *op. cit.*, no. 393.—Raymond ESCHOLIER: *Daumier, Peintre et Lithographe*, Paris, 1923, p. 73.—Charles Sterling in a letter to the author of this article, dated December 18, 1953, writes about the painting in which he sees similarities with Thomas Couture's painting style as follows: « ... nous considérons ce tableau comme faux, ou plus exactement, son attribution à Daumier comme fautive ... il s'agit d'un honnête portrait d'un artiste contemporain de Daumier... »

5. Paris Auction Sale, April 1, 1914, no. 17. E. KLOSSOWSKI, *op. cit.*, no. 404 (Signed l. r.: "H.D." Paris, 13 janvier 1841 [?]).

2. Private COLLECTION, Paris. E. FUCHS, *op. cit.*, pl. 8.



FIG. 2.—HONORÉ DAUMIER. *Portrait of Hector Berlioz*.
Musée de Versailles.

signature « H. Daumier » seems to be a later addition. A small group of other "Daumier portraits" two of which have even intruded into the sacred realm of museums may shed some light on the matter. The paintings of this group have some features in common: they are life-size portraits of outstanding contemporaries of the artist, they apparently do not appear in any book, magazine or

6. E. FUCHS, *op. cit.*, pl. 4.—E. KLOSSOWSKI, *op. cit.*, no. 406 (Formerly Paul Rosenberg, Paris). The painting was first published by Charles Oulmont, « Un portrait d'Alexandre Dumas par Daumier », *Les Arts*, 1920, no. 186, p. 23. It was then in the Coll. Prozor. In 1926 it belonged to the Coll. Birger Christenson, *Galerie Mathiesen, Berlin, Honoré Daumier Ausstellung: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, February-March, 1926, pl. 93.

this questionable Daumier iconography was Alexandre Dumas, père (fig. 1). The portrait "presenting the writer in half-length, both his hands resting on the head of a cane, shows little resemblance to the rather unpretentious portrait paintings of Balzac, Daubigny, Blanc, and Rousseau. It is life-size and does not lack a certain vigor; yet its brush stroke and spirit, which may be called spectacular and obtrusive, exclude its attribution to the master. On the other hand, this painting, which cannot be traced beyond 1920, is not necessarily the work of a professional or semi-professional forger specializing in Daumier portrait paintings, and its

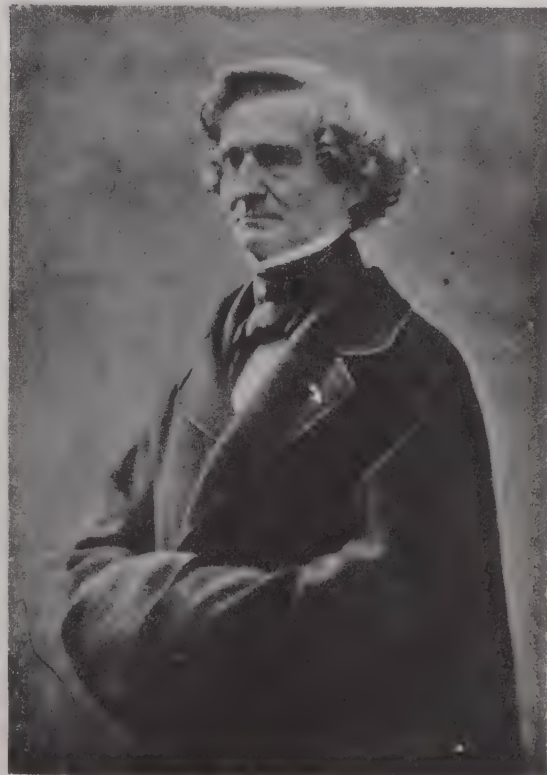


FIG. 3.—NADAR.—*Portrait of Hector Berlioz*.
Photograph (Albumen print from collodion negative) 1859.
Paris, Coll. Société Française de Photographie.

catalogue published prior to 1900, and all of them seem to be derived and copied from photographs.

Hector Berlioz' portrait in the Musée de Versailles⁷ (fig. 2) which in 1901 was even admitted to the Daumier exhibition in the Palais de l'Ecole des Beaux-Arts has been proved to be copied from a photograph by Nadar (fig. 3). The photograph (or one of its several variants) was included in the memorable 3^e *Exposition de la Société Française de Photographie* of 1859 which inspired Baudelaire to write his famous essay *Le Public moderne et la photographie*, first printed in the *Revue Française* (June and July, 1859). A comparison between the photograph and the painting shows how the painter in every detail has remained dependent on his model, but also how every detail had become coarser and cruder in the painting, thus impairing

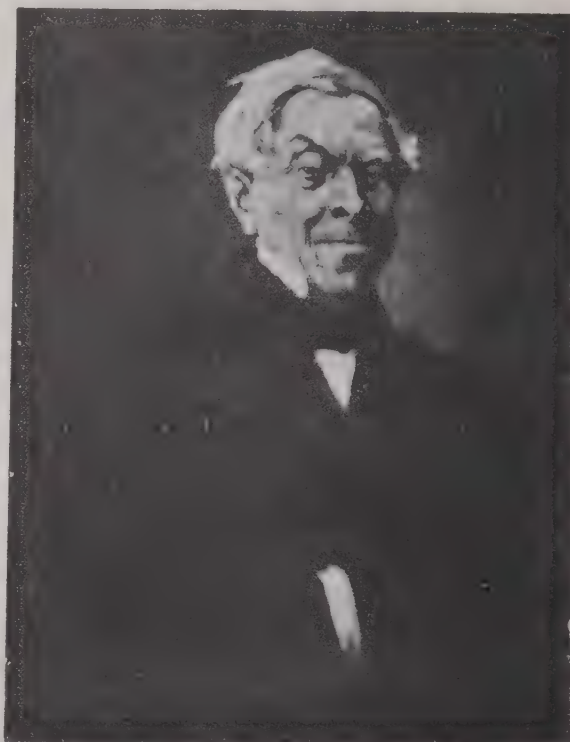


FIG. 4.—HONORÉ DAUMIER.—Portrait of Jules Michelet. Mannheim. Kunsthalle.



FIG. 5.—Unknown Photographer. Portrait of Jules Michelet. Photograph (Albumen print from collodion negative) c. 1860. Rochester, N.Y., Eastman Historical Photographic Collection.

the graphic and spiritual finesse of the photographic original.

It is hard to decide whether the portrait of Jules Michelet in the Städtische Kunsthalle in Mannheim⁸ (fig. 4)

7. E. FUCHS, *op. cit.*, pl. 5.—Emil WALDMANN: *Die Kunst des Realismus und Impressionismus im 19. Jahrhundert* (Propyläen Kunstgeschichte), Berlin (1927), p. 411.—In 1901 the painting was included in the great Daumier Exhibition: *Syndicat de la Presse Artistique. Exposition Daumier. Palais de l'Ecole des Beaux-Arts*, mai 1901, no. 80. Its derivation from a Nadar photograph was first established by Heinrich Schwarz, "Art and Photography. Forerunners and Influences," *Magazine of Art*, nov. 1949, p. 255.

8. E. FUCHS, *op. cit.*, pl. 7.—Städtische Kunsthalle Mannheim. *Vorläufiges Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen-Sammlung* (1928), no. 33 (acquired 1912). According to the same catalogue p. 4, however, the portrait had already entered the museum in 1909. W.F. STORCK ("Die Kunsthalle zu Mannheim," *Kunst für Alle*, XXXIV, 1918-1919, fig. p. 387 and text p. 383) compares the pseudo-Daumier portrait of Michelet with the late Rembrandt ("...man denkt an Rembrandts Späzeit...").

is by the same hand as the Berlioz portrait. It looks rather like the work of another, more skilful painter and seems closer to the "style" of the Dumas portrait. Be that as it may, it was again a well chosen subject for a Daumier portrait. For Jules Michelet, the French historian, belonged to the small circle of Daumier's devoted friends who, like Delacroix and Corot, like Baudelaire and Balzac, had at an early date recognized the greatness of the humble man. Daumier and Michelet met in 1851⁹, and the latter was to become one of Daumier's most ardent admirers and most faithful friends. « Vous étiez grand, et vous êtes sublime. Le Michel-Ange de la caricature. Ce nom vous restera... Je vous serre la main très tendrement », wrote Michelet to his friend in 1869¹⁰. Daumier could not have reciprocated this profession with so frivolous a likeness which distorts Michelet's sensitive and spiritual physiognomy into a display of histrionic and sarcastic features, alien to Michelet, as well as to Daumier. An anonymous photographic portrait of Jules Michelet¹¹, probably taken in the late 1850's or early 1860's (fig. 5), reveals the source from which the painter of the Mannheim picture has borrowed his motif. It may not have been too simple a task to translate the details from the smooth photographic texture into a painting pretending a highly spontaneous "impressionistic" brush stroke, although no detail seems to have been omitted by the painter, and trace by trace every line and every area of light and shade can be found in the photographic prototype.

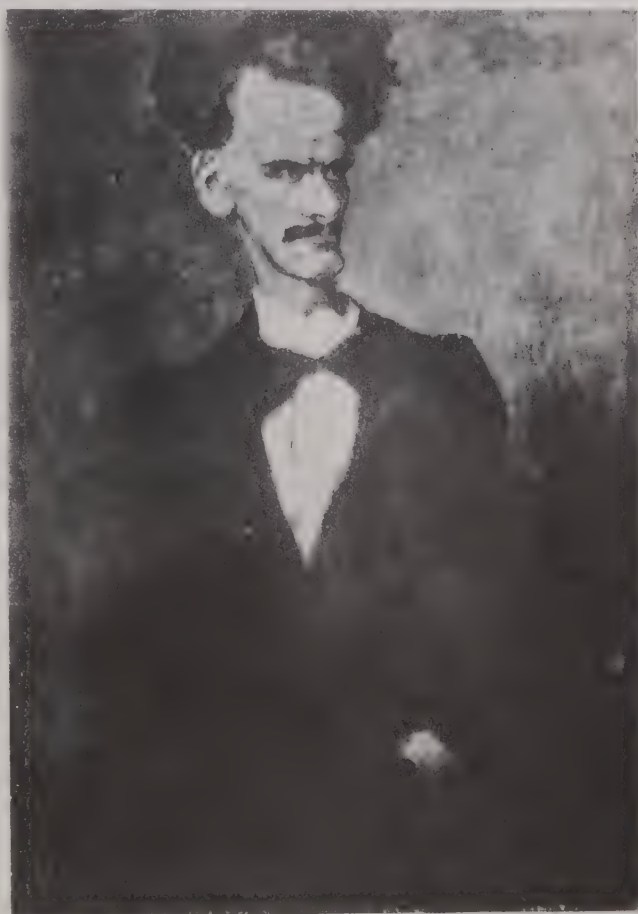


FIG. 6.—ANDRÉ GILL?—Portrait of Henri Rochefort, c. 1875.
Formerly Paris, Coll. Richard Goetz.

9. *Daumier raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, 1945, pp. 85-91. Among the best portraits of the French historian is Thomas Couture's Michelet portrait in the Musée Carnavalet.

10. Loys DELTEIL : *Honoré Daumier*, X, Paris, 1926, no. 3707.

11. Eastman Historical Photographic Collection, Rochester, N.Y.—I am indebted to Beaumont Newhall for his kind assistance in locating the anonymous photograph.

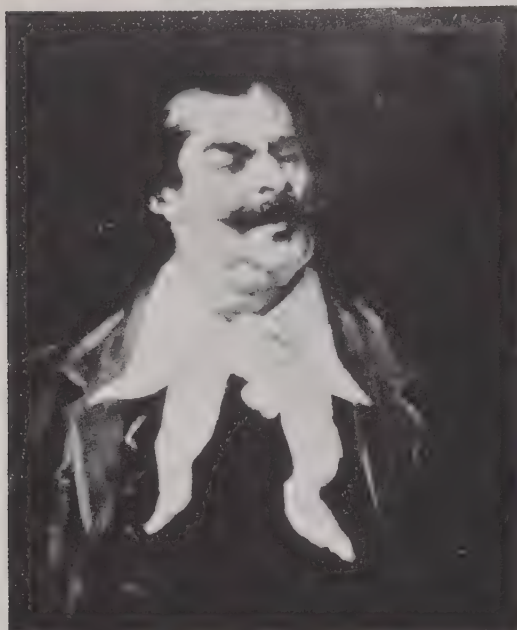


FIG. 7.—ANDRÉ GILL?—Portrait of Timothée Trimm (Pseudonym for Napoléon Lespès). Formerly Paris, Coll. Richard Goetz.

The camera-made portrait, however, reveals more restraint and, at the same time, offers deeper psychological insight than the pretentious "hand-made" picture. For Michelet actually faced the camera, whereas the painter had to be satisfied with the image the camera had yielded.

Henri Rochefort, who later in his life was portrayed by Courbet (before 1870), Manet (1881, Hamburg, Kunsthalle) and by Rodin (1891-1892), also appears among the subjects of the pseudo-Daumier portraits (fig. 6). The painting, together with a Gambetta portrait probably by the same hand, belonged to the late painter-collector Richard Goetz, but both these pictures disappeared during the last war¹². As is the case with the Michelet and Berlioz and probably also the Dumas portraits, the Rochefort likeness seems to be based on a photograph. A photograph

—in reverse—by André-Adolphe-Eugène Disderi (1819-1890) seems to have been the model of the painting¹³ (fig. 9). Disderi, who introduced the carte-de-visite photograph which became so popular in the 1860's and 1870's, entertained a studio which for many years was a landmark of the Boulevard des Italiens. In spite of distortions and exaggerations distinguishing the painting from the photograph both have numerous, often insignificant details in common: the general posture, the costume, the hair-dress, the goatee which the painter seems to have mistaken for a shadowed area, the hand in the pocket, leaving only part of the cuff visible, and many other details.

The Rochefort portrait particularly, but possibly also the Dumas and Berlioz portraits, may be the work of an artist who has been named as the author of some of these simulated Daumier paintings: André Gill, pseudonym for Louis-Alexandre Gosset de Guines, who for a short time had been a pupil of Courbet's and later in

12. A portrait painting of the popular and prolific writer Napoléon Lespès, dit Léo Lespès (1815-1875) who under the pseudonym "Timothée Trimm" contributed from 1862 to the *Petit Journal* seems to belong to the same group of paintings (fig. 7). The portrait, formerly in the Coll. Richard Goetz, bears the inscription "Timothée Trimm," but its features are quite reminiscent of Nadar's appearance. Compare André Gill's portrait charge of Nadar in *Les Hommes d'aujourd'hui*, 1878 (fig. 8), repr. in Emile DACIER: « La photographie à travers l'image », *Annuaire Général et International de la Photographie*, XIV^e année, 1905, p. 18, and *25th Art News Annual*, XXV, 1956, p. 61, top ill. (fig. 8).

13. I should like to express my sincere thanks to Miss Lucile M. Golson who in cooperation with M. Jean Prinnet of the Bibliothèque Nationale has kindly assisted me in my research on André Gill and has called my attention to the Henri Rochefort photograph by Disderi.

the 1860's and 1870's became a prolific contributor and illustrator of many magazines¹⁴. The Rochefort portrait with its over-sized head seems reminiscent of Gill's cartoons (published in *La Lune* (1866), *L'Eclipse* (1868-1876) and other periodicals of this kind) which frequently over-emphasized the head and dwarfed the body—a style going back to medieval illumination and often employed by Daumier and his contemporaries. André Gill's short life—he was born in Paris in 1840—came to an early and tragic end. In 1881 the artist had to be confined in Charenton, where he died four years later. In 1882 one of his paintings, *Le Fou*, still appeared in the *Salon*, but from then on his artistic activity seems to have been limited to his place of internment and did not reach the outside world. During these years, but possibly also before, André Gill may have painted portraits after photographs of celebrities he had known, some of which were abused by unscrupulous dealers and accepted by ignorant collectors and credulous connoisseurs. It may even be possible to detect some features in the Rochefort portrait which reflect and point to the painter's insanity and which are not apparent in the Disderi photograph. As a young man of eighteen, in 1858, André Gill had called on Daumier to get his advice since he too wanted to enter upon a *carrière* similar to that of his idolized master¹⁵. Ever after Daumier and Gill seem to have remained on friendly terms. Daumier also reciprocated the high esteem of the admiring disciple because Gill like himself was a staunch republican. When Daumier died Gill wrote a poem on the master's death and published it in the republican magazine *La Lune Rousse* (February 23, 1879), and at least some of the portraits looking like paintings by Daumier, but actually unlike any paintings ever done by him seem to be strange documents of André Gill's admiration and homage for the great master.

Are there no genuine portraits by Daumier? Strange as it may seem, besides an early self-portrait¹⁶ we know but one: the portrait of the wood-engraver and painter Hippolyte Lavoignat (1813-1896), painted around 1860 and now, as a loan from the Chester Dale collection.

14. A. LODS et VEGA : *Un chapitre de l'histoire de la caricature en France : André Gill, sa vie, bibliographie de ses œuvres*, Paris, 1887.

15. For the relationship between Daumier and Gill see Jean ADHÉMAR : *Honoré Daumier*, Paris (1954), pp. 49, 54, 56, 64, 68, 70. André Gill seems to have turned to portrait painting in the 1860's.

16. Musée Calvet, Avignon. J. ADHÉMAR, *op. cit.*, pl. 5.



FIG. 8—ANDRÉ GILL,—Nadar,
Caricature from *Les Hommes d'aujourd'hui*, 1878.

in the National Gallery of Art in Washington¹⁷ (fig. 10). It is unostentatious, yet powerful, painted with large brush strokes and built upon the contrasts of light and dark areas which are held together by an unfailing knowledge of form and an equally profound experience in tectonic values. There is no virtuosity as in the Michelet portrait, no distortion as in the Rochefort likeness, and no misunderstanding as we may find it in the Berlioz painting. It shows the "hand-writing" of the painter of *Le Wagon de Troisième Classe*, of the *Blanchisseuse avec l'Enfant* or of *Les Joueurs d'Echecs*, *L'Amateur d'Estampes* or the Don Quichotte and Sancho Pansa pictures, the grandeur of Daumier's sculptural conception and the monumental spirit that permeate his late paintings, drawings and lithographs.



FIG. 9.—ANDRÉ-ADOLPHE-EUGÈNE DISDERI. *Portrait of Henri Rochefort*. Photograph c. 1868-1870. (Here reproduced in reverse), Paris, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

II

No artist of the 19th century or of later days could evade the issue of photography. Consciously or unconsciously any artistic manifestation of that period—and indeed also of earlier and later ones—constitutes in one way or another acceptance or rejection of photography and what it stands for. Paul Delaroche's famous words spoken in the very hour of photography's invention: "From this day on painting is dead"¹⁸, dramatically expose the problem which reaches deeply into pre-photographic times and foreshadows the tragic conflict to come. The documentary evidence—pictorial as well as literary—is overwhelming, but even so the history of art has shied away from this embarrassing and delicate issue and has only

17. *National Gallery of Art. French Paintings from the Chester Dale Collection*, Washington, D.C., 1942, p. 25 (with provenance and bibliography). — J. ADHÉMAR, *op. cit.*, p. 53; pl. 151 (« vers 1863 »). Hippolyte Lavoignat was one of the best wood-engravers of the romantic period and worked after Tony Johannot, Jean Gigoux, Charles-François Daubigny, Auguste Raffet, Ernest Meissonier and others.—Emile DACIER: *La Gravure française*, Paris (1944), pp. 125, 127, 163.

18. Gabriel CROMER: « L'original de la note du peintre Paul Delaroche à Arago au sujet du Daguer-réotype », *Bulletin de la Société Française de Photographie et de Cinématographie*, 3^e série, XVII, 1930, p. 114 f. and reprinted in *Revue Française de Photographie et de Cinématographie*, XI, 1930, pp. 235 ff.



FIG. 10.—HONORÉ DAUMIER.—*Portrait of the Painter and Wood-Engraver Hippolyte Lavoignat* c. 1860.
Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection (Loan).

casually alluded to its implications. However, it is one of the great problems in a century in which the phenomena of light and sun had become a paramount problem and it remains the focal problem when a new approach turns against photography and violently repudiates any association with it. If only the weak and small talents among the artists had been forced by the impact of photography to abandon painting, sculpture or the graphic arts in favour of this easier means for producing images, then the history of art could easily exclude the topic from its problems and refer it to the subordinate domain of its footnotes. But not only the small and weak talents succumbed to the machine which had intruded on the realm of art or who had found a convenient support for their lacking imagination and limited creative capacity. In fact, the greatest names of the 19th century appear when we investigate the influence photography had exercised on artists of the 19th century and to no lesser degree when we examine the influence painting had exerted on photography. Even if the painters and other artists could emancipate themselves in their works from the impact they could not help writing or talking of the phenomenon, discussing its hazards and merits, its blessings, dangers, and shortcomings. How can we ignore an issue which has fascinated Ingres and Delacroix¹⁹, which has deeply influenced Corot's approach towards nature, which forms one of the fundamental aspects of Degas' creative will and style, which Cézanne, Gauguin and Toulouse-Lautrec struggled to overcome, but which—in rare cases, at least—they took advantage of, which Picasso could not completely ignore—to name just a few names? Yet it was not only an issue concerning artists. It goes far beyond the limits of that realm and reaches into every phase of our life, not only of our visual life and experiences. Like the fundamental change which had taken place in the days of the Renaissance, so photography and photographic vision have penetrated our mind and completely transformed our optical outlook. Although the last century has been called the "photograph-sodden age"²⁰ only few have seen the problem in its full importance and only few have dealt with it as lucidly and beautifully as a painter-philosopher: Albert Gleizes²¹.

It would be surprising if the phenomenon of photography and its consequences were not reflected in Daumier's work. And indeed they are²². As early as in the

19. Beaumont NEWHALL: "Delacroix and Photography." *Magazine of Art*, XLV, November 1952, pp. 300-303. I am preparing a thorough study of the same topic.

20. R. H. WILENSKI, *op. cit.*, p. 3.

21. Albert GLEIZES: *Vers une conscience plastique La forme et l'histoire*, Paris (1932), pp. 243 ff.

22. The following 8 lithographs deal with the topic of photography: L.D. 805 (1840), 1287 (1844), 1504 (1846), 1525 (1847), 2445 (1853), 2803 (1856), 3248 (1862), 3416 (1865). Furthermore the two relief prints B.729 (1843) and B.927 (1862) are devoted to the same subject. The block of the latter is in the Collection Philip Hofer, Cambridge, Mass. The following two articles deal among others with Daumier's prints on photography: Emile DACIER: « La photographie à travers l'image », *Annuaire Général et International de la Photographie*, XIV, 1905, pp. 9-48; Gabriel CROMER: « La photographie par l'image », *La Revue Française de Photographie et Cinématographie*, XI, 1930, pp. 120, 154, 170, 204-206, 251-253, 266-268. The lithograph L.D. 1525 is also thoroughly discussed by Ynez GHIRARDELLI: *The Artist Honoré Daumier, Interpreter of History*, San Francisco, 1940, pp. 45-47 (pl. X).

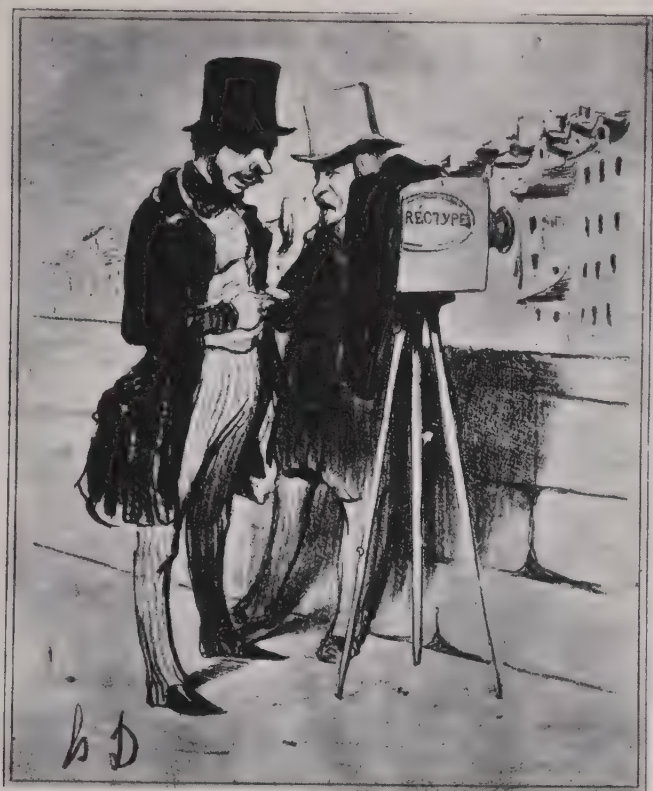


FIG. 11.—HONORÉ DAUMIER.—“La patience est la vertu des ânes,”
Lithograph, *Charivari*, July 2, 1840, L.D. 805.

summer of 1840, less than one year after the announcement of Daguerre's invention to the French Academy of Science (August 19, 1839), the topic becomes the subject of one of Daumier's lithographs (L.D. 805) (fig. 11) in *Le Charivari*: « *La patience est la vertu des ânes.* » The lithograph, the third in the series *Proverbes et Maximes*, ridicules the long exposures which at that time were required to produce a successful picture with the aid of a Daguerre camera. The man with the watch in his hand who is patiently awaiting the moment when the sun had finished the “painting” is undoubtedly Daguerre himself, but also his rather sceptic looking companion seems to be a portrait charge. Daumier, whose independence and imagination made him immune from the temptations to which so many smaller talents had

succumbed, seems to have taken a rather pessimistic view of the blessings which photography had brought into the world. According to Charles Blanc, a disciple of Paul Delaroche and founder of the *Gazette des Beaux-Arts*, Daumier declared: « *La photographie imite tout et n'exprime rien. Elle est aveugle dans le monde de l'esprit* ²³. » These words come strikingly close to what Daumier's ardent admirer Charles Baudelaire had to say about photography in his letter to the editor of *La Revue Française* ²⁴, but differs from the attitude Ingres and Delacroix had taken towards photography. In fact, photography did not yield much substance for Daumier's all-embracing panorama of the *Comédie Humaine*. Although his lithographs dealing in one way or another with photography cover the long period of a quarter

23. According to Georges Besson: *La Photographie française*, Paris (1936), who writes: « ... tandis que M. Charles Blanc proclame après Daumier... ». The passage in Charles BLANC: *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*, Paris, 1867, p. 709, where Daumier is not mentioned differs, however, somewhat from the above version: « ... Et si la photographie est une invention merveilleuse, sans être un art, c'est justement parce que dans son indifférence elle imite tout et n'exprime rien. Or, là où il n'y a pas un choix, il n'y a pas un art... ».

24. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Edition critique* F.F. GAUTHIER: V, Paris, 1925, pp. 236-243: *Le Public moderne et la Photographie*.

of a century, from 1840 to 1865, they form but a tiny group within the vast expanse of Daumier's work and lack the passion pervading so many of his other topics. Two of them (L. D. 1525, 2803) (fig. 12)²⁵ ridicule the head-rest, the contrivance which was to assure a motionless posture of the sitter, but which looked like a medieval instrument of torture. Another pair of lithographs (L. D. 2445, 3416) satirizing human vanity in front of the camera seems to illustrate Baudelaire's words: « ... la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal²⁶. » The same theme appears in a woodcut illustration in *Un voyage d'agrément à Paris* (B. 729), published by the Musée Philipon in 1842 and in a powerful drawing reproduced in the March 29, 1862 issue of *Le Monde Illustré* (B. 927) (fig. 13). Two earlier lithographs which appeared in *Le Charivari* in 1844 (L. D. 1287) and 1846 (L. D. 1504), respectively deride the ignorance and narrow-mindedness of the bourgeois exemplified by their attitude towards the new invention of photography and its limitations.

One document, however, surpasses all the others Daumier had devoted to the subject. In 1862 Daumier published in the newly founded magazine *Le Boulevard* a lithograph (L. D. 3248)²⁷ which in a genial way takes issue with several aspects of photography. Its implications are quite manifold. It deals with

25. For the head-rest see Gisèle FREUND: *La Photographie en France au XIX^e siècle*, Paris, 1936, p. 89 and pls. facing pp. 90 and 92, and Alex STRASSER: *Victorian Photography*, London and New York (1942), p. 14. The head-rest also appears in a drawing by (?) Daumier, formerly in the Coll. Nadar which is repr. in E. DACIER, *op. cit.*, p. 16 (« M. Prud'homme devant l'objectif »).

26. A few years earlier, in 1854, Søren Kierkegaard had expressed an equally pessimistic view: "A double levelling down, or a method of levelling down which double-crosses itself. With the daguerreotype everyone will be able to have their portrait taken—formerly it was only the prominent; and at the same time everything is being done to make us all look exactly the same—so that we shall only need one portrait." *The Journal of Søren Kierkegaard*, A Selection edited and translated by Alexander Dru, Oxford University Press, 1938, no. 1312.

27. The second state of the lithograph formed part of the *Souvenirs d'Artistes* (367). The stone of the lithograph L.D. 3248 is now owned by E. Weyhe, New York. Etienne CARJAT (1828-1906): editor of *Le Boulevard*, was active as a writer, lithographer and photographer. Among the prominent men of the art world who sat before his camera were Ingres, Delacroix, Millet, Corot, Courbet, Monnier, Gill, Baudelaire and many others.



FIG. 12.—HONORÉ DAUMIER.—"Position réputée la plus commode pour avoir un joli portrait au Daguerreotype", Lithograph, *Charivari*, July 24, 1847. L.D. 1525.



FIG. 13.—CHARLES MAURAND after HONORÉ DAUMIER.—“*Photographes et photographiés*”
Wood-Engraving from *Le Monde Illustré*, March 29, 1862. Bouvy 927.

aerial photography, which, together with the intrusion of Japanese art, was to have a decisive influence upon the new optical approach—the bird’s eye view—of the Impressionist painters; it satirizes an actual personality among the early French photographers and his passion for showmanship, it ridicules the rapid growth of the photographic profession and in a sarcastic way raises the serious question whether photography should be considered an art or a purely mechanical procedure. « *Nadar élevant la Photographie à la hauteur de l’Art*, reads the caption of the lithograph which appeared in a magazine founded and edited by Etienne Carjat, who like Nadar himself was a writer, caricaturist and photographer—and a friend of Daumier’s besides. The question as to photography’s place in the realm of art is as old as photography itself, its implications as complex and inescapable as the permanent change of man’s attitude towards and judgment of photography, its beneficial and detrimental faculties. Prevalence is followed by relaxation and finally the whole issue ceases to be essential, but before long the sequence may be reversed and aloofness may yield to acceptance and be finally followed by submission. Thus the question of photography’s relation to art will never lose its justification and validity.

On September 10, 1839, three weeks after Daguerre had made known his discovery at the memorable meeting of the French Academy of Science, *Le Charivari*, Daumier's *Charivari*, raised and discussed the question whether photography was to be considered a new branch of the Fine Arts. The answer was in the negative and somehow foreshadowed Baudelaire's ideas expressed exactly two decades later. « Considérée comme art, la découverte de M. Daguerre, est une parfaite niaiserie », writes the critic in *Le Charivari*, « mais considérée comme action de la lumière sur les corps la découverte de M. Daguerre réalise un progrès immense ». The books, lectures, articles, discussions and studies ever since devoted to the problem form a vast bibliography, not necessarily of strictly art-historical origin and character and therefore all but unknown even to the well-read expert. The early Universal Exhibitions of the second half of the century, especially the Crystal Palace Exhibition of 1851 and the following exhibitions in London (1862) and Paris (1855, 1867, 1878), brought the dilemma into the open, as is clearly mirrored by the legal decisions of that period. In 1862, the very year Daumier published his Nadar lithograph in *Le Boulevard*, the Paris *Tribunal Correctionnel*²⁸ declared that photographs are not to be considered as works of art. In 1893 another court calls photography an art-like procedure²⁹, but during the same period as well as earlier we may find voices praising photography and its merits in a manner which definitely elevates photography to the height of art. Thus Julia Margaret Cameron's photographs were compared with paintings by Caravaggio, Tintoretto, Giorgione and Velasquez³⁰, with works by Holbein and Leonardo; O.G. Rejlander's photographs of nude children were called "as beautiful as (works by) ... della Robbia, Fiamingo and Raphael³¹," Jean-Louis-Henri Le Seq's fine photographs were confronted with drawings by Corot and Rousseau³², while Daguerre's works evoked in the mind of an English critic Rembrandt's etchings³³ and the calotypes of Hill and Adamson were compared with "Rembrandt's sketches³⁴." It is not surprising therefore that photography soon appropriated the terminology of art: we read of the "camera artist" (1858)³⁵ or the "heliographic artist" (1864)³⁶, but in Nathaniel Hawthorne's novel *The House of the Seven Gables* (1851) the daguerreotypist Holgrave is simply called "the artist". A now famous photographer called his early pictures "Sketches", some photographers such as f.i. Nadar signed their photographs by

28. *Photographic Notes*, VII, 1862, p. 41.

29. *Photographische Correspondenz*, XXX, 1893, p. 364.

30. *The Art Journal*, N.S., 1868, p. 58. In a review in *The Photographic News*, XXX, 1886, pp. 2-4 Mrs. Cameron is called "in fact, a Whistler in photography."

31. *The Practical Photographer*, edited by Matthew-Surface, VII, May 1896, pp. 113 ff.

32. Ernest LACAN: *Esquisses photographiques*, Paris, 1856, p. 87 f.

33. *Aldine Magazine*, London, Simpkin & Marshall, I, 1839, acc. to *Notes and Queries*, 8th ser., XII, July 3, 1897, pp. 5-6.

34. *The Edinburgh Review or Critical Journal*, LXXVI, January 1843, no. 154, pp. 327-328.

35. *Photographic Journal*, IV, 1858, pp. 191-197.

36. M.A. ROOR: *The Camera and the Pencil; the Heliographic Art, its Theory and Practice in all Branches. With its History in the United States and in Europe*, Philadelphia, 1864.

hand within the representations as painters do and neither art museums and exhibitions, nor art journals could prevent photography's intrusion into their realms. Hence how could Nadar, who had been called « *le Titien de la photographie* »³⁷ and whose colors Ernest Lacan compared with Paolo Veronese's colors³⁸, escape Daumier's all-embracing outlook and keen eyes which penetrated and unmasked every human folly or weakness.

Daumier may have taken a rather pessimistic view of photography's place in the sphere of art, but this did not prevent him from including some outstanding photographers among his friends. Etienne Carjat, the editor of *Le Boulevard*, who also belonged to Manet's intimate circle³⁹, was on friendly terms with Daumier and among his best photographic portraits were pictures taken by Carjat between 1860 and 1870. In 1859 or somewhat earlier Nadar received Daumier in his studio 35 Boulevard des Capucines where this « *photographe artiste* » as the magazine *La Lumière* (IX, 1859, p. 56) had called him made at least four portraits of the great master (fig. 15). They were among the many portraits which Nadar exhibited in that memorable exhibition of the *Société Française de Photographie* which was visited by more than 30,000 persons⁴⁰ and which established the fame of « *ce grand curieux* » Nadar⁴¹.

Three years later appeared Daumier's cartoon « *Nadar élevant la Photographie à la hauteur de l'Art* », full of allusions and implications. The most humble and undemonstrative artist of his time depicts Nadar's sensational and much advertised balloon ascents which he undertook first

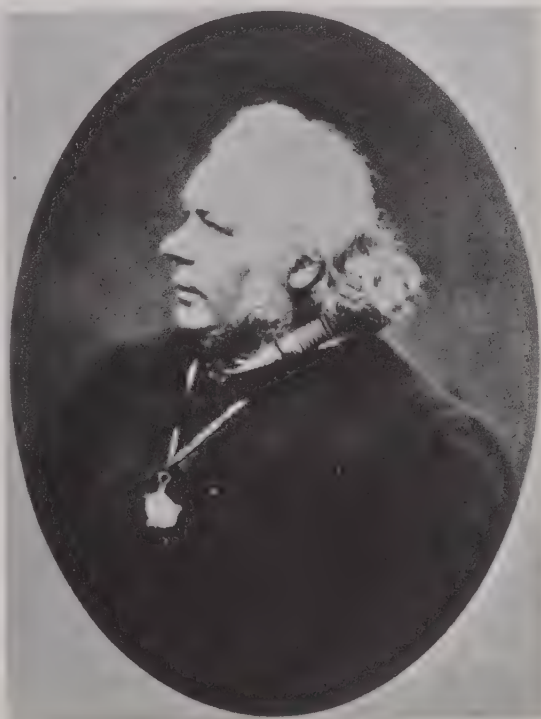


FIG. 14.—ÉTIENNE CARJAT. —Portrait of Honoré Daumier.
 Photograph (Albumen print from collodion negative)
 Dedicated by Daumier to Hippolyte Lavoignat (see fig. 10) 1861.
 Cambridge, Mass., Fogg Art Museum (Coll. Paul J. Sachs.)

37. *La Lumière*, IX, 1859, p. 56. As late as in 1899 Nadar called a photograph of Frédéric Lemaître, « par Carjat ample comme un Van Dyck, fouillé comme un Holbein ». NADAR : *Quand j'étais photographe*. Paris, n.d. (1899), p. 215. Photographs of Daumier by Carjat are repr. in Beaumont NEWHALL : *Photography. A Short Critical History*, New York (1938), pl. 35 (dated 1861) and Helmuth Th. BOSSERT and Heinrich GUTTMANN : *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-1870*, Frankfurt a.M., 1930, fig. 106 (1870).

38. E. LACAN, *op. cit.*, pp. 126 ff.

39. Adolphe TABARANT : *Manet. Histoire catalographique*, Paris, 1931, p. 87.—Marcel GUÉRIN : *L'Œuvre gravé de Manet*, Paris, 1944, no. 67 (1860). For Manet and Nadar see R.H. WILENSKI, *op. cit.*, p. 231 and Jean ADHÉMAR : « Le portrait de Baudelaire gravé par Manet », *La Revue des Arts*, II, 1952, no. 4, pp. 250 ff.

40. *Gazette des Beaux-Arts*, XI, 1861, p. 241.

41. *Gazette des Beaux-Arts*, II, 1859, p. 296.



FIG 15.—NADAR.—Portrait of Honoré Daumier. Photograph.
(Albumen print from collodion negative) 1859. Cambridge, Mass., Coll. Philip Hofer.

with a *ballon captif*, later with a floating balloon, and which he made even more spectacular by taking photographic pictures from the air⁴². But the broadside also derides the frightening expansion of the photographic trade and profession. Nadar's balloon flies over a Paris each house of which seems to accommodate a photographic studio. This was certainly exaggerated, but if we study the statistics not only of Paris and France, but also of other cities and countries we may understand that the rapid growth and increase of professional photographers and in its train the steady decrease in the number of professional portrait painters, particularly in smaller communities, must have impressed or shocked men like Daumier. As early

as in 1844 the *Annuaire de Commerce*⁴³ lists twelve professional photographers in Paris, a few years later Marseilles, had four or five miniature painters doing mostly portraits while forty or fifty people exercised photography as a profession⁴⁴, and in 1862, the year Carjat published Daumier's Nadar cartoon, Vienna counted 400 professional photographers⁴⁵. Only a few years earlier, in 1855, Nadar himself had amused the readers of the *Journal pour Rire* with a cartoon: *Pluie des Photographes*, showing a throng seeking refuge and protecting themselves with their umbrellas

42. Heinrich SCHWARZ: "Nadar," *The Complete Photographer*, VII, 1943, issue 41, pp. 2665-2667 (with bibliography).

43. Georges POTONNIÉE, *op. cit.*, p. 151.

44. Gisèle FREUND, *op. cit.*, pp. 14 ff.

45. *The International Exhibition of 1862. The Illustrated Catalog of the Industrial Department*. According to the more credible statistics in *Photographische Correspondenz*, XIII, 1876, p. 230, however, there were only 116 professional photographers in Vienna in 1862.

against a swarm of photographers with their cameras falling down to earth ⁴⁶ (fig. 16).

Mutual respect, however, must have linked Daumier and Nadar, who as ardent republicans were also politically congenial. One year before Daumier's death a committee was formed for a comprehensive exhibition of the old master who had been blind for some time and only through Corot's delicate generosity had been saved from want and destitution. Nadar was among the members of the committee, which was headed by Victor Hugo. A few years earlier Claude Monet and his friends had experienced and benefited from Nadar's liberality. « Nous étions depuis quelque temps systématiquement refusés par le jury, mes amis et moi », writes Claude Monet. « Que faire? Ce n'est pas tout que de peindre, il faut vendre, il faut vivre. Les marchands ne voulaient pas de nous. Il nous fallait pourtant exposer. Mais où?... Nadar, le grand Nadar, qui est bon comme le pain, nous prêta le local... ⁴⁷ ». Degas, Monet, Renoir, Sisley, Pissarro and Cézanne were among the members of the *Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs* who could thus hold their first exhibition, the first Impressionist exhibition which took place in Nadar's studio 35 Boulevard des Capucines, where Nadar had photographed the great masters of an earlier generation, the painters of French Romanticism and Realism. Delacroix, Corot, Courbet and Millet were among them, but also Doré, Jongkind, Meissonier and Guys, whose drawings formed the most precious part of Nadar's collection ⁴⁸.

Delacroix was particularly interested in photography and paid much attention to it in his writings, and his diaries as well as his letters are full of references to this topic. However, Nadar seems to have entertained closer relations with Delacroix' antagonist, Ingres, who admitted without hesitation his admiration for the new invention and made use of the support which photography offered to artists aiming—as Ingres did—at a precision which was to become one of the academic ideals of the bourgeois generation in the second half of the 19th century ⁴⁹. « M. Sudre, un de nos lithographes les plus distingués, a



FIG. 16.—NADAR.—“Pluie de photographes”.
Wood-Engraving from *Journal pour Rive*, 1855.

46. *L'Art vivant*, no. 230, mars 1939, p. 43.

47. Lionello VENTURI: *Les Archives de l'Impressionisme*, II, Paris-New York, 1939, pp. 339-340.

48. Frits LUGT: *Les Marques des Collections*, Amsterdam, 1921, nos. 1928, 1929.

49. George BESSON, *op. cit.*—Gabriel COGNACQ: « Ingres, Delacroix et la photographie », *Beaux-Arts*, no. 349, décembre 1, 1939, pp. 9, 14. In this connection also the analysis of Ingres' portrait of Madame Rivière (1805) by the English painter Walter Richard Sickert, who was himself a “photographic addict” deserves mention. Robert GOLDWATER and Walter TREVES (ed.), *Artists on Art*, New York (1947), pp. 395 ff.

rendu ce tableau avec le plus remarquable talent. Chacune des épreuves de son œuvre ne s'est pas vendue moins de cent francs. Il est le seul auquel M. Ingres, très-jaloux de son suffrage, permette de reproduire ses œuvres, comme Nadar jeune est le seul photographe auquel il envoie toutes les personnes dont il veut avoir la ressemblance parfaite. Les photographies de Nadar sont si merveilleusement exactes, que M. Ingres, avec leur secours, compose ses plus admirables portraits sans avoir besoin de la présence de l'original⁵⁰. »

It may be difficult to find a more eloquent justification for the necessity of including photography in any study and examination of nineteenth century art.

HEINRICH SCHWARZ.

RÉSUMÉ : *Daumier, Gill et Nadar.*

Si l'homme a été le thème unique de son œuvre, Daumier ne l'a peint que d'après son imagination, et quel que soit le nombre de portraits que l'on veuille lui attribuer, ceux-ci ne constituent qu'une faible partie de son œuvre. L'auteur estime en fait, qu'il n'en aurait vraiment peint que deux : un auto-portrait et celui de Hippolyte Lavoignat ; les autres portraits qui lui sont généralement attribués seraient, d'après lui, de son disciple et admirateur André Gill qui les aurait peints d'après des photographies.

Dans la seconde partie de son article, l'auteur rappelle les réactions violentes avec lesquelles les peintres accueillirent l'invention de la photographie et les discussions qui s'élevèrent alors, pour savoir si elle devait ou non tenir sa place dans l'art. Daumier, qui, comme ses confrères, accueillit la photographie et son extension rapide avec hostilité et pessimisme, compta malgré tout parmi ses amis, des photographes et notamment l'illustre Nadar, « le Titien de la photographie », qui protégea les peintres de sa génération et fut si libéral avec eux.



FIG. 17. — DAUMIER. — Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'Art, lithographie.

50. Eugène DE MIRECOURT : "Ingres", *Les Contemporains*, XXXVII, 1856, p. 24, note. For Jean-Pierre SUDRE (1783-1866), « le lithographe d'Ingres » see Henri BERALDI : *Les Graveurs du XIX^e siècle*, XII, Paris, 1892, pp. 62 ff.

INVENTAIRE

APRÈS DÉCÈS DE CLAUDE BUIET

FEMME DE CHARLES MARTIN, PEINTRE

23 novembre 1637

A Claude Buiet, son mari ne devait pas survivre longtemps; il mourait aussi, âgé de quatre-vingt-quatre ans, en 1646.

Né en 1562, peintre et valet de chambre du roi Henri IV, il n'était connu jusqu'ici que par une mention dédaigneuse de Dimier pour un portrait signé par lui, et conservé au château de Blois¹, dont nous devons la photographie à l'amabilité de Mlle Ringueuet. Ce portrait, assurément médiocre, qui montre une touchante absence de sens de la composition, représente le jeune Louis XIII et sa mère. Il est daté de 1603, avec l'indication que le jeune prince a 27 mois, ce qui nous met au mois de décembre de cette année. Or, comme Decourt, Martin est un des peintres habituels de Louis XIII; nous le voyons par le *Journal* d'Héroard; le 25 février, le prince s'amuse « dans sa petite chaise, auprès du peintre nommé Charles Martin, demeurant à Paris, sur le pont N.-Dame, près St Denis-de-la-Chartre »; le 15 juin 1604, il est « peint par le sieur Martin »; et peu après, il se souvient de Martin : « C'est celui, dit-il, qui a fait la peinture de Moncheu le Dauphin »; le 3 mars 1605 et le 6 août 1606, Martin, « son peintre », le peint encore, cette fois avec son armure.

L'inventaire de l'atelier de Martin, compris dans ses biens à la mort de sa femme, comprend un portrait du roi, un de la reine-mère, un de l'empereur Rodolphe II († en 1612), et plus de cent autres portraits. On y voit aussi des tableaux de piété et des tableaux paysans.

1. H. 1,92 m × L. 1,12 m. Le docteur Lesueur nous suggère que ce portrait, venant de l'Hôtel de Ville de Blois, aurait pu avoir été remis à la ville par la reine lors de son exil (1617-1619).

Relevons-y plusieurs œuvres plus importantes : une *Procession de la Ligue* (un exemplaire de ce tableau connu par plusieurs répliques), des tableaux mythologiques, des *Courtisanes*, une *Femme nue qui se mire*, peints évidemment dans l'esprit de Fontainebleau avant 1590, deux exemplaires d'un tableau de l'*Incendie de Troie*, qui est célèbre, à en juger par de nombreuses mentions relevées par nous, à la fin du siècle, et un tableau d'Antoine Caron dont le sujet n'a pas encore été cité : une grisaille représentant *Marcus Curtius*. Martin a aussi un *Triumvirat* et un *Carrousel* (d'après Caron?).

Tout ceci nous permet de le situer ; c'est un peintre de second rang, un copiste des Italiens et des maîtres de Fontainebleau, qui, plus tard, peindra des sujets réalistes et des portraits. Ne serait-ce pas un élève de Caron?

GEORGES WILDENSTEIN.

INVENTAIRE

Inventaire après décès de Claude Buiet, femme de Charles Martin, peintre et valet de chambre du roi, au faubourg Saint-Victor, Pierre Pittau, M^e peintre, sur le Pont Notre-Dame, aux Trois Torches.

1637, 23 novembre.

- | | |
|--|---|
| — Un tableau sur toile représentant un <i>Carrousel</i> , avec bordure, 18 livres. | — Le <i>Portrait du Roi</i> [Louis XIII], sur toile, 9 livres. |
| — Un tableau de <i>Mgr de Silly</i> , avec les mains, 6 livres. | — Deux grands paysages sur toile, avec bordures, 14 livres. |
| — Quatre paysages sur toile, garnis de leurs plates-bandes, 16 livres. | — Un grand tableau représentant une <i>Annonciation</i> et autres figures, imparfait, 100 sols. |
| — Quatre portraits à demi-corps sur toile, dont la plupart ne sont point habillés, sans bordure, 36 livres. | — Un grand tableau roulé représentant le <i>Baptême de Saint Jean-Baptiste et deux pénitents</i> , 16 livres. |
| — Un tableau de <i>Moïse</i> , sur toile, garni de sa bordure, 3 livres. | — Un tableau sur toile représentant un <i>Joseph</i> , 4 livres. |
| — Une <i>Vierge</i> sur un fond de bois, avec bordure, avec les mains jointes, et des Chérubins autour d'elle, 4 livres. | — Un tableau représentant un <i>Martyre</i> et autres figures, d'après Bassan, 4 livres. |
| — Un <i>Crucifix</i> d'après Michel-Ange, sur bois, 4 livres. | — Une <i>Prudence</i> sur bois et une <i>Courtisane</i> sur toile, et une petite <i>Vénus</i> sur toile, 8 livres. |
| — Un <i>Petit Jésus</i> sur toile, garni de sa bordure noire, prisé 50 sols. | — Vingt-quatre petits portraits sur bois, avec plate-bande et bordure, 36 livres. |
| — Une <i>Vierge tenant l'Enfant Jésus</i> , sur bois, avec une perspective à colonnes derrière, 30 livres. | — Deux tableaux sur toile, représentant <i>Un Procureur</i> et <i>Une Paysanne</i> , avec bordure, 100 sols. |
| — Un tableau sur fonds de bois, où est dépeint le <i>Sépulcre de N.-S.</i> , avec bordure, 8 livres. | — Deux tableaux sur toile représentant les <i>Vierges Sages et Folles</i> , et l'autre un <i>Triumvirat</i> avec châssis, 6 livres. |
| — Deux <i>Emblèmes</i> sur toile, avec leur plate-bande, 9 livres. | |



CHARLES MARTIN. — *Marie de Médicis et le Dauphin*, 1603.
Château de Blois. Phot. Bulloz.

- Un grand tableau sur toile représentant *La Vierge, Sainte Elisabeth et Saint Jean*, d'après Raphaël, inachevé et sans bordure, 15 livres.
- Un tableau sur toile représentant un *Naufrage sur mer*, avec châssis, 6 livres.
- Un tableau sur bois représentant *La Vierge et Saint Jean*, 15 livres.
- Deux tableaux sur toile et sur bois représentant *Le Sauveur*, l'un entouré de Chérubins, sans bordure, 10 livres.
- Trois portraits sur toile représentant *la Reine Mère, l'Empereur Rodolphe*, et une princesse, 13 livres 10 sols.
- Une *Magdelaine* sur bois, prisé 15 livres.
- Une *Courtisane*, originale, de Rome, avec les mains, et vêtue de noir, 12 livres.
- Une *Courtisane* de Venise, de pareille grandeur, 4 livres.
- Un blanc et noir de Caron, où est représenté un *Marcus Curtius* à détrempe, prisé 9 livres.
- Une *Femme nue qui se mire* avec trois Cupidons, sur toile, 60 sols.
- La *Destruction de Troie*, sur toile, 4 livres.
- Un tableau où est peint sur toile *Pâris et Oenone*, avec bordure, 10 livres.
- Un tableau sur bois représentant *Cléopâtre*, 3 livres.
- Six douzaines de portraits, tant achevés que non achevés, à raison de 20 sols pièce, 72 livres.
- Un petit *Portement de Croix*, original, sur bois, 8 livres.
- Une copie du *Portement de Croix*, aussi sur bois, 50 sols.
- Une *Jalousie* avec un *Mariage de village*, sur bois, 6 livres.
- Dix tableaux sur toile, prisé 10 livres.
- Une *Destruction de Troie*, et un *Mangeur de porc*, 6 livres.
- Une *Procession de la Ligue*, sur un fond de bois, 9 livres.
- Six fonds de bois représentant différentes histoires, à 40 sols pièce, 12 livres.
- Trente-quatre petits tableaux sur bois de divers portraits et histoires, tant imparfaits que parfaits à raison de 20 sols, 34 livres.
- Trois petits tableaux sur toile représentant deux *N.-D.* et une *Diane*, 4 livres 10 sols.
- Soixante petits fonds de bois représentant plusieurs portraits et histoires, 30 livres.
- Trente-deux portraits sur toile, prisés chacun 35 sols pièce, 56 livres.
- Un tableau en détrempe, représentant un *Paysage*, avec bordure, 24 livres.
- Quatre toiles roulées où sont dépeintes diverses choses, 6 livres.
- Douze petits tableaux de paysages garnis de leurs bordures, prisés 50 sols pièce, revenant à, 30 livres.
- Un paysage et une mer sur toile, et trois portraits, 10 livres.
- Un tableau d'après Bassan représentant un *Mercur*, avec trois portraits, prisés 8 livres.
- Deux grands fonds où sont représentés deux *Paysages*, 6 livres.
- Une *Annonciation* sur fond de bois, avec bordure, 100 sols.
- Trois tableaux représentant un *Paysage*, une *Courtisane de Venise* et une *Vénus*, prisé 6 livres.
- Six portraits sans bordure sur toile, 4 livres.
- Soixante-dix tableaux de plusieurs *Portraits*, prisés 15 sols pièce, revenant à, 52 livres 10 sols.
- Trois petits tableaux sur cuivre, représentant des figures à demi-corps, à trente sols pièce, 12 livres 10 sols.

A PROPOS DE L'INVENTAIRE HESSELIN

Comme nous le pensions en publiant l'*Inventaire Hesselin* dans le dernier numéro de la *Gazette*, il semble qu'il n'y ait pas eu seulement de cet amateur des meubles et des objets d'art qui soient entrés dans les collections royales, mais aussi des peintures. Mme J. Adhémar nous communique celles d'entre elles qui lui semblent correspondre aux indications données dans l'*Inventaire Hesselin*, avec beaucoup de réserve. En effet, le manque de précisions, surtout en ce qui concerne les mesures, ne permet pas d'affirmer que ce sont les mêmes tableaux ; cependant pour quelques-uns d'entre eux, il existe une description qui ne permet guère d'en douter. Mme A. a été aidée dans ses recherches par la thèse de Mme Guillet (1947), consacrée à préparer l'édition de l'*Inventaire Lebrun*, c'est-à-dire de la liste des tableaux figurant dans les Collections Royales en 1683 (complétée en 1692-1695).

Tout d'abord le *Portrait de Baccio Bandinelli* est repris exactement sous le numéro 51 de Lebrun ; il est actuellement classé au Louvre aux Inconnus de l'Ecole Vénitienne.

De même, l'*Herodias, manière de Giorgione*, répond au n° 308 de ce même inventaire : « un tableau de Giorgione représentant une *Hérodias* ». Classé encore dans les premières éditions de Villot à Giorgione, il a été rangé depuis parmi les inconnus de l'Ecole Vénitienne (Inv. 817 bis).

C'est vraisemblablement le *Combat* de la collection Hesselin, *petit tableau sur ardoise*, que Lebrun (sous le n° 347) décrit comme *un petit tableau de Manciola représentant une bataille de nuit, peint sur ardoise* (tableau perdu).

L'*Andromède du Titien*, est vraisemblablement le n° 199 de Lebrun, attribué également à ce peintre, mais qui, depuis, a été attribué à Véronèse, et se trouve au Musée de Montauban.

Le tableau sur la cheminée, représentant *Vénus et Adonis, manière de Véronèse*, est peut-être le n° 90 de Lebrun où l'on retrouve les mêmes indications (tableau signalé par Jeurat en 1760 et pour la dernière fois à la Surintendance en 1784).

Signalons que la *Magdeleine, manière du Guide*, pourrait être le n° 75 de l'inventaire Lebrun. Mais le tableau original a été si souvent copié que l'on ne peut dire s'il s'agit de celui d'Hesselin.

Il en est de même pour les deux Bassan : le *Christ à la colonne* (qui pourrait être le n° 337 de Lebrun : *Flagellation de N. S.* par Bassan, actuellement au Musée de Dijon), et la *Descente de Croix* (Lebrun n° 150) dont un exemplaire est au Louvre.

La *Fuite en Egypte d'Adam* appartenant à Hesselin correspond sans doute au n° 240 de Lebrun : *Fuite en Egypte de Paul Bril, manière d'Adam*, tableau rendu à Adam Elsheimer par les récents catalogues du Louvre.

Peu de peintures françaises sont indéniables dans l'inventaire d'Hesselin ; indiquons seulement : la *Vierge de Poussin avec sa gloire d'anges*, qui serait peut-être le n° 439 de Lebrun : *Vierge enlevée par des Anges* (tableau peint par Poussin pour M. de Mauroy). Ce tableau serait aussi passé chez Hesselin avant d'être vendu au Roi par le marchand de la Ravoye en 1685.

G. W.

INVENTAIRE DES TABLEAUX DE SIMON DE VAULX (1651)

Simon de Vaux était un des parfumeurs attitrés de la reine Marie de Médicis. (Cf. BATTIFOL, *Marie de Médicis*, I, 83, et FOURNIER, *Curiosités*, IV, 136.) Il avait, vers le début du XVII^e siècle, un magasin dans la Cité, « à la descente du Pont Notre-Dame, près la Madeleine », soit à l'emplacement de l'actuel Hôtel-Dieu. Puis, en 1613, il acheta trois cents toises de terrain rue de Buci, et s'y retira avec le titre de valet de chambre et parfumeur du Roi. Pierre de Lestoille parle de lui à propos d'un meuble, et le considère comme « un homme des plus curieux de Paris ; il avait le bruit d'être fort riche et aisé » (7 octobre 1608). Il doit donc commencer sa collection assez tôt, au moins vers 1608. Cette collection est devenue considérable en 1651, mais elle témoigne avant tout des goûts d'un homme vivant au début du siècle.

Cependant, il la compléta en achetant des tableaux de Latour, de Lallemant, de Vignon.

Sa collection fut, sans doute, dispersée après lui, car ses enfants étaient « interditz à cause de leur démence d'esprit », et son inventaire est dressé à la requête de son créancier, le grand libraire Roccoles.

GEORGES WILDENSTEIN.

EXTRAITS DE L'INVENTAIRE

- | | |
|--|--|
| « 7. Un autre tableau où est représentée l'entrée du Roi de France Henri Trois dans le bois de Vincennes, original de manière de Nicolo, prisé 7 livres. | 12. La Nativité de St Jean Baptiste, original de Fr. Bassan, prisé 120 livres. |
| 9. Ung autre tableau à paysages, original de Latour, prisé 25 livres. | 13. Une Samaritaine, original, prisé 15 livres. |
| 23. Une Magdeleine peinte sur bois, original de Mabuse, prisé 3 livres. | 15. Un magissien, copie du Bassan, 20 livres. |
| 35. Un tableau où est représenté Saint-Jean, peint sur bois, original de Algraver, prisé 20 livres. | 39. Une nativité de St Jean, original du Bassan, en plus petite grandeur, 75 livres. |
| 36. Une tentation de St Antoine, original de la Chouette [Met de Blès], prisé 10 livres. | 40. Une Annonciation aux Pasteurs, manière du Bassan, prisé 40 livres. |
| 38. Un tableau triangle où est représenté des fruietz avec une bouteille, prisé 100 sols. | 41. Un enfant prodigue, manière du Bassan, prisé 30 livres. |
| 43. Une Vierge, original de M. Lallemant, prisé 20 livres. | 44. Les pèlerins d'Emmaüs, copie du Bassan, prisé 20 livres. |
| 49. Quatre grands tableaux où est représenté les quatre saisons, original d'Antoine Carron, prisé 80 livres. | 45. Un Christ priant au Jardin des Olives, copie du Bassan, prisé 12 livres. |
| 51. Une dance de Nicolo, prisé 25 livres. | 46. Un Christ mort, copié par Léandre Bassan, prisé 40 livres. |
| 72. Le Père de Lucas de Leyde, peint sur bois, prisé 6 livres. | 47. Une Suzanne, manière de Bassan, prisé 100 sols. |
| 60. Une Vierge et St Joseph, original de M. Vignon, prisé 30 livres. | 62. Deux saisons, copies par Bassan, prisé 10 livres. |
| | 63. Un Hercule efféminé, copie du Bassan, prisé 3 livres. |
| | 64. Deux saisons, originaux du Bassan, 15 l. |

Les autres tableaux, généralement des sujets de piété, sont mentionnés sans noms d'auteurs, et estimés assez bas.

LES THÈSES ET MÉMOIRES DE L'ÉCOLE DU LOUVRE 1886 - 1953

TABLE PAR ÉPOQUES ET PAR SUJETS

L'Ecole du Louvre, grâce à l'activité intelligente de sa secrétaire Mme Vinès, vient de nous donner trois volumes de *Positions* de thèses et de mémoires¹, allant de la date de sa création jusqu'en 1953. C'est témoignage très important de l'activité des élèves de cette grande école française, et aussi de la valeur des maîtres qui dirigent les travaux. L'Ecole avait déjà publié en 1932, sous une forme trop confidentielle, un charmant petit volume de souvenirs sur les cours et les Maîtres du passé.

Aujourd'hui, nous avons donc les *Positions*, c'est-à-dire, sur le modèle des *Positions de l'Ecole des Chartes*, un court résumé axé sur les découvertes ou précisions apportées par la thèse et rédigé par l'auteur. Bien entendu, ces *Positions* sont présentées suivant la chronologie de la soutenance, mais ce système rend les volumes difficiles à consulter si l'on veut savoir ce qui a donné lieu à une thèse sur une époque ou un artiste. Nous en publions donc ici une table divisée par grandes époques et dans chacune d'elles par sujets, dont les défauts nous seront certainement signalés, mais dont l'utilité nous semble assez probable.

De façon générale, un nombre de plus en plus restreint de thèses ou de mémoires donne lieu à une publication ultérieure. Nous savons bien que plusieurs ont été à la base de catalogues de musées ou de collections, mais il y a là une immense réserve encore inexplorée dont on souhaite la publication, car l'existence plus ou moins connue de ces travaux qui représentent souvent deux

1. a) *Positions des Thèses soutenues par les Anciens Elèves de l'Ecole du Louvre, de 1911 à 1952, pour obtenir le diplôme de l'Ecole du Louvre*, Direction des Musées de France, 1956, 2 vol.

b) *Position des thèses soutenues par les Elèves agrégés de 1945 à 1953 et des Mémoires présentés par les Elèves libres de 1948 à 1953, pour obtenir le diplôme supérieur et le diplôme simple de l'Ecole du Louvre*, Direction des Musées de France, 1954. (Ce volume contient les travaux soumis au nouveau régime.)

années de travail empêche les autres érudits d'en entreprendre de nouveaux sur les sujets en question. Beaucoup sont évidemment des travaux d'élèves, mais le prix de thèse annuel ne pourrait-il, relevé convenablement, permettre au moins l'impression de la meilleure thèse, ou, mieux, la publication ronéotypée d'une douzaine de bons travaux?

NOTE. — Nous avons fait suivre d'un astérisque les travaux publiés entièrement ou en partie.

— Pour les travaux soumis au nouveau régime, nous avons différencié les thèses (T) des mémoires (M).

— Les thèses et les mémoires dont les *positions* ne figurent pas dans les volumes précités et qui sont représentés uniquement par leur titre, sont suivis du signe : °.

ANTIQUITÉ

ASSYRIE

Les pierres gravées sémitiques dans les musées européens, par M. de VILLENOISY (1888). °

Les inscriptions de l'époque des Achéménides, par L. LIGNOR (1889). °

L'Istar assyrienne officielle dans les inscriptions des Sargonides, par M. DUMONT (1890). °

Analyse sur les tablettes philologiques : deux dépêches de la Bibliothèque d'Assurbanipal, avec introduction générale, par M. HAKIN (1890). °

La porte assyrienne, par Suzanne JACKSON (1948). °

Les constructions de Lagas à l'époque présargonique, par Maurice LAMBERT (1949). (T) °

Essai sur les relations politiques de l'Elam et de l'Assyrie, par A. LAURENT (1892). °

CARTHAGE

Les représentations figurées sur les stèles de Carthage, par Magdeleine HOURS-MIÉDAN (1941). *

Le décor architectural punique à Carthage, par Colette PICARD, née Durand (1947).

CHALDÉE

Etude sur la langue de l'ancienne Chaldée, par M. PEZART (1905). °

Les rois chaldéens d'Ur, par Ch. JAUNEAU (1909). °

ÉGYPTE

Les provinces ethnographiques de l'Égypte proto-historique, par R. COTTEVIEILLE-GIRAUDET (1928). °

La valeur magique des pierres précieuses de l'ancienne Égypte, par Marcelle LABORIE (1938).

La danse dans l'Égypte ancienne, les documents figurés par Henri WILD (1938).

Les représentations architecturales dans les peintures et bas-reliefs des anciens égyptiens, par Marguerite DUBUISSON (1944).

Les scènes relatives aux travaux des artisans dans les tombes de Beni-Hassan, par Denise FEUARDENT (1948).

Les arbres dans l'Égypte ancienne, par André PAILLE (1948).

Les jardins dans l'Égypte antique, par Suzanne TERRAND (1936). °

L'hippopotame dans l'art et la religion égyptienne de la préhistoire à la fin du moyen empire, par Adrienne TONY-RÉVILLON (1948).

La représentation des animaux familiers dans l'Égypte ancienne, par Hélène TRÉMAUD (1939). °

La libation et la lustration dans l'Égypte ancienne, par Mme GAUCH (1933). °

La rosette dans l'art égyptien, par Mme Gaston POULAIN (1934). °

De l'évolution des vases canopes depuis leur origine jusqu'à l'époque romaine, par Lucie DOR (1937).

Les dessins ébauchés dans la nécropole thébaine au temps du nouvel empire, par Marcelle BAUD (1929). °

Le thème de la réunion des Deux-Terres (Sma-Taoui), par Lucie DESCHAMP (1933). °

L'habitation civile égyptienne, par Christiane DESROCHES-NOBLECOURT (1934). °

La loi de frontalité dans la sculpture égyptienne, par Joseph JACQUIOT (1938). °

Le culte de Neit à Sais, par M. MALLET (1888). * °

Le livre de protéger la barque divine dans la religion égyptienne, par M. CHASSINAT (1894). °

L'épistratège de la Thébaine, par R. BESSIÈRES (1890). °

Vers égyptiens. Métrique démotique. Etude prosodique et phonétique du poème saïrique, du poème de Moschion et des papyrus à transcriptions grecques de Leyde et de Londres, par E. BOUDIER (1897). * °

Deux papyrus démotiques inédits, par M. DENISSE (1892). °

- Le livre des transformations, papyrus démotique 3542 du Louvre, par Albert-Georges LEGRAIN (1889). ○
 Un nouveau contrat bilingue démotique, par M. BERGER (1889). * ○
 Les deux versions démotiques du traité de Canope, par M. GROFF (1887). ○
 La stèle n° 108 des collections du Sérapéum de Memphis écrite en langue démotique, par V. AMILHAUD (1903). ○
 Quelques reçus d'impôts agricoles écrits en langue démotique au temps des Lagides et des Romains, par M. MAGNIEN (1902). * ○
 L'histoire du droit égyptien, par M. DELEPIERRE (1887). ○
 La condition juridique de la femme dans l'ancien Egypte, par M. PATURET (1886). * ○
 Le mariage : sa validité, ses effets et sa dissolution dans les différentes phases du vieux droit égyptien, par A. FAURE (1896). ○
 Sur quelques textes coptes, par L. DELAPORTE (1904). ○
 Quelques fragments coptes, par Noël Giron (1905). ○
 Les motifs alexandrins dans l'art chrétien d'Egypte, par Hanna Atalla SIMAIKA (1935). ○
 Rapports entre l'Egypte et la Mésopotamie à l'époque archaïque, par Marie-Louise TISSERANT (1948). ○
 Répertoire des objets égyptiens et d'influence égyptienne trouvés en Palestine jusqu'en 1939, par Sylvie SPYCKET (1947).

GRÈCE ET ROME

- L'œnochoé grecque, par Marie DURAND-LEFEBVRE (1926).
 Etude sur le costume grec d'après la statuaire et les vases antiques, par Nora JENKIS (1907). ○
 Les peintures animaliers de la Grèce, par Jean MORIN (1910). ○
 Les déesses armées de l'art grec classique et leurs origines, par Mme LE LASSEUR (1918). ○
 La représentation de l'Amazone dans la sculpture grecque jusqu'à la fin du v^e siècle, par Simone GAULIER, née Legendre (1941). ○
 Les représentations allégoriques dans l'art grec et leur évolution à l'époque hellénistique, par M. Sélim ABDUL-HAK (1943). ○
 La gigantomachie dans l'art grec, par Suzanne PANNIER (1948). ○
 La Guirlande. Evolution d'un motif décoratif associé aux rites funéraires dans l'art grec, dans l'art hellénistique et dans l'art gréco-bouddhique, par Christine COSTE (1939).
 Les Ménades : origine et formation de leur type dans l'art grec, par E. COCHE DE LA FERTÉ (1946). ○
 La Potnia Théron et les origines du type plastique de l'Artémis chasserresse, par Elly FOUNDOUKIDIS, née Niki (1934). ○
 Le dessin dans la céramique attique avant l'introduction des raccourcis, par N. PLAOUTINE (1934). ○
 Stèles et lécythes. Etude des rapports de la céramique et de la sculpture funéraire en Attique dans la seconde moitié du v^e siècle, par Marie-Louise LATOUR, née Burnot (1943).
 Les animaux dans la peinture de la Crète préhellénique, par Marthe OULIÉ (1926). ○

- La civilisation créto-mycénienne à Chypre, par Simone BESQUES-MOLLARD (1936).
 L'art monétaire des royaumes bactriens. Essai d'interprétation de la symbolique gréco-orientale du III^e au I^{er} siècle avant J.-C., par Marie-Thérèse ALLOUCHE-LE PAGE (1949). (T)
 Le refrigerium dans l'au-delà, par André PARROT (1935). ○
 La peinture décorative dans les tombes grecques et romaines de la Russie méridionale, par Lydia de STENHEIL (1945). ○

IRAN

- La céramique-peinture du II^e style à Suse, essai de classification, par Louis LE BRETON (1947).
 La céramique musulmane à Suse, deux campagnes de fouilles de 1946 à 1948, par Jean LACAM (1950). (M)
 L'Age du Bronze en Iran, par Mehdi BAHRAMI (1936). ○
 Les fouilles de Sialk et les civilisations préhistoriques de l'Iran par Roman GHIRSHMAN (1935). *

MÉSOPOTAMIE

- Contribution à l'histoire de la glyptique, l'art animalier protohistorique par Gratiann OFFNER (1945).
 La coiffure féminine en Mésopotamie des origines à la première dynastie de Babylone, par Agnès SPYCKET (1946). *
 Le dessin de l'Asie occidentale ancienne et les conventions qui le régissent, par R. C. FLAVIGNY (1939). *
 La libation en Mésopotamie, par Jenny DANMANVILLE (1947).
 Le vase jaillissant, son origine, son évolution, par Alice COURROYE-HUYARD (1939).
 Les représentations de l'arbre sacré sur les monuments de Mésopotamie et d'Elam, par Nell PERROT (1936). ○
 La déesse nue babylonienne, étude d'iconographie comparée, par Georges CONTENAU (1913).
 La masse d'armes dans l'iconographie mésopotamienne, par Denise COCQUERILLAT (1947). ○
 L'aigle dans l'art et la religion de la Mésopotamie archaïque, par Pierre AMIET (1948). (T) ○
 Les scènes d'offrande sur les monuments assyro-babyloniens, par Jeanne-Marie AYNARD (1946).
 La batellerie, son évolution en Mésopotamie du IV^e au I^{er} millénaire avant Jésus-Christ, par Robert-Marc DELAGNEAU (1947).
 Une peinture de la cour 106 du palais de Mari. Etude archéologique et symbolique, par Marie-Thérèse BARRELET (1947). *

SYRIE, PALESTINE

- Recherches sur la technique et les formes de la céramique palestinienne à l'époque du Bronze, par Louis GFELLER (1935). ○
 Histoire des monuments de Sidon, par Marguerite MEURDRAC (1935). ○
 Quatna, métropole de l'âge du Bronze en Syrie, par le comte DU MESNIL DU BUISSON (1929). ○
 Le Sinaï, par Paul-André NICAUD (1947). ○
 Epitaphes de Damas et Epitaphes coufiques de Bâb Saghîr, par Janine SOURDEL (1948). (T) ○

Le Livre de Daniel, en lui-même, dans ses rapports avec les commentateurs juifs et l'épigraphie orientale, par Alfred GALLE (1898). ◯

ART CELTIQUE ET GALLO-ROMAIN

Lampes païennes d'Arles, par Jacques LATOUR (1950). (M)
Recherches archéologiques à Glanum (Saint-Rémy-de-Provence), par Gabrielle FABRE (1934). ◯
Les figurines de terre cuite gallo-romaines, par M. BLANCHET (1890). ◯
Têtes celtiques et gallo-romaines dans les monuments

de pierre et de bronze, par Marc SANDOZ (1948). (M)
Questions d'habitat rural gallo-romain, par Jacques-Pierre HARMAND (1948). (T) ◯
Les influences celtiques à partir du VI^e siècle et leur développement dans l'architecture, par Charles ROESSLER DE GRAVILLE (1901). ◯
Les tumulus du département de la Côte-d'Or, par Françoise HENRY (1927). * ◯
Les périodes préromaines en Suisse, par David VIOILLIER (1906). ◯
La nécropole de Villaricos en Espagne, par Myriam ASTRUC (1950). (M) ◯

EXTRÊME-ORIENT

CHINE ET JAPON

Les agrafes chinoises depuis leur apparition en Chine jusqu'à l'époque Han, par Solange LÉMAITRE (1937). ◯
Les représentations humaines dans l'art chinois des hautes époques, par Suzanne LEGRAND (1938). ◯
L'évolution du mobilier chinois de l'époque Han à l'époque T'ang, par Marthe WELTÉ (1948). ◯
Contribution à l'étude chronologique des statuettes funéraires chinoises, par Marcel GUILLOT (1949). (M) ◯
Les influences et les réminiscences étrangères au Kondo du Koryuji (Japon), (début du VIII^e siècle, par Jeannine AUBOYER (1939). *

INDE

La composition plastique dans les reliefs de l'Inde. Art ancien, art bouddhique gupta et post-gupta, par Madeleine HALLADE (1939). *
Iconographie du Bodhisattva Avalokiteçvara dans l'Inde, par Marie-Thérèse DE MALLMANN (1942).
Étude sur cinq avatars de Vishnu : Matsya, Kurma Varâha, Narashima, Vâmana, par Marguerite-Marie DENECK (1945).
Les instruments de musique figurés dans l'art plas-

tique de l'Inde ancienne, par Claudie MARCEL-DUBOIS (1939).
Le médaillon lotiforme dans la sculpture indienne, du III^e siècle avant J.-C. au VII^e siècle après J.-C., par Mireille BÉNISTI (1950). (M) *
L'arbre dans l'iconographie bouddhique, par Odette VIENNOT (1946). ◯
Le lion dans l'art de l'Inde ancienne, par Henriette BERNARD, née Demoulin (1948). ◯
Maitreya dans l'art de l'Inde, par Marie BOURDA (1948). ◯
Recherches archéologiques sur les bronzes indo-javanais, par Pierre DUPONT (1935). ◯
Les cimetières d'urnes funéraires de Mouttra-Paléon (résultats des fouilles de 1950 dans l'Inde), par Geneviève CASAL (1952). (M) ◯
L'Inde et l'Occident aux environs de l'ère chrétienne. les fouilles de Virapatnam Arikamedou. Méthodes de fouilles et résultats, par Jean-Marie CASAL (1949). (M) ◯
L'évolution de l'art khmer, par G. DE CORAL-RÉMUSAT (1938). ◯
La statuaire khmère et son évolution. La statuaire humaine, par Jean BOISSELIÉ (1952). (T)
La pagode de Ninh Phué (Tonkin), par Louis BEZACHIER (1939).

MOYEN ÂGE

Documents relatifs à l'art du moyen âge dans les manuscrits de N.-C. Fabri de Peiresc conservés à la bibliothèque de la ville de Carpentras, par J. SCHOPFER (1895). ◯
Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée de l'époque mérovingienne, par M. MAZEROLLE (1890). ◯
Recherches sur les proportions dans la statuaire française du XII^e siècle, par Jean LARAN (1906). ◯

ARCHITECTURE, SCULPTURE

Art roman

La sculpture romane en Bretagne, par J. MALO-RENAULT (1926). ◯

Les chapiteaux romans de l'église de Cunault, par la baronne BRINCARD (1929). ◯
La sculpture romane dans le Cantal, par Pierre QUARRÉ (1938). ◯
La sculpture romane en Côte-d'Or, par Jeanne MASSON-BAYLÉ (1947).
L'église de Saint-Pierre-le-Moutier, par Yvonne PIERRE (1938). ◯
La sculpture romane dans les églises du Bas-Limousin, par Micheline GUILBERT, née Guieu (1947). ◯
La sculpture romane dans les monuments du Puy, par Ahmed FIKRY (1934). ◯
Les sculptures du prieuré de Serrabonne. Prototype de la sculpture romane du Roussillon, par Christiane FAVRE-JAUME (1945).

- La sculpture du XII^e siècle en Roussillon, par Jeanine CLÉMENT (1950). (T) ○
 Les sculptures de la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers, par Elisa MAILLARD (1918). *
 Monographie de l'église de Conques, par Ch. ANGLÈS (1909). ○
 La sculpture romane dans les édifices religieux du Bas-Poitou, par Jacqueline PRUVOST (1947).
 Saint-Trophime d'Arles. Les sculptures du portail et du cloître, par Geneviève MARTIAL (1950). (M)
 Les chapiteaux du cloître de l'ancien prieuré de Notre-Dame-de-la-Daurade, au Musée des Augustins de Toulouse, par Marie LAFARGUE (1934). ○
 L'influence des Cisterciens et de saint Bernard sur les arts, par Anne-Marie ARMAND (1939). ○
 Essai sur les influences orientales dans la sculpture et l'enluminure française au XI^e siècle, par J.-J. MARQUET DE VASSELOT (1895). ○

Art gothique

- Le portail de Saint-Denis et l'art de son temps, par Henry BAR (1934).
 Les origines des portails à statues-colonnes, Chartres, Saint-Denis, par Cécile GOLDSCHREIDER (1945). ○
 Etude sur les portails de la façade occidentale de la cathédrale de Bourges, par M. BOINET (1908). ○
 L'iconographie du portail central de la cathédrale de Bourges, par M. l'abbé PLANSON (1912). ○
 La sculpture de Notre-Dame-en-Vaux et des églises de Châlons à la fin du XII^e siècle, par Mme MARSH (1932). ○
 Les sculptures de la cathédrale de Rouen, par M. ALINNE (1925). ○
 Les portails de la Calende et des Libraires de la cathédrale de Rouen, par Louise PILLION (1904). ○
 La sculpture strasbourgeoise au XIV^e siècle, par Victor BEYER (1950). (T)
 Etude sur la flore monumentale gothique d'après les monuments de Paris, par Denise JALABERT (1921). *
 Les dalles funéraires à effigies gravées du XII^e et du XIV^e siècle dans l'ancien diocèse de Paris, par Monique TOURY (1947). (T) ○
 Les dalles gravées au XIV^e siècle à Châlons-sur-Marne, par Madeleine GOUTER, née Caill (1933). ○
 Le tombeau de cœur et d'entrailles en France au moyen âge, par Marguerite DESFARGES (1947).
 Le tombeau de Louis de Male et le tombeau de Jeanne de Brabant, par Robert GAVELLE (1935).
 Etude sur les sépulcres lorrains, par Ch.-E. SPERY (1914). ○
 La sculpture bourguignonne dans la région de Toulouse, par Marguerite GENDARME DE BEVOTTE née Labey (1934). ○
 Les tombeaux de l'église d'Eu, par Pauline MARTINET (1936). ○
 La sculpture normande à la fin du moyen âge dans la région d'Evreux, par F. SALET (1937). ○
 La sculpture de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle à Verneuil, par Madeleine DESPONS (1939). ○
 Viollet-le-Duc et le rationalisme gothique, par Pol ABRAHAM (1933). * ○

PEINTURE — VITRAUX

- Les origines du portrait-frontispice dans les manuscrits à peintures, par Dom CROQUISON (1949). (M) ○
 Histoire du portrait peint et sculpté en France aux XIV^e et XV^e siècles jusqu'à Louis XI, par M. LE-PRIEUR (1890). ○
 Rapports entre les vitraux et les miniatures de manuscrits de la fin du XI^e siècle au début du XIV^e, influences réciproques, par Mme LEYRIS-BEAURY (1928).
 Les vitraux de la Sainte-Chapelle, par Mme SPENCER (1925). ○
 La peinture amiénoise du XV^e siècle, par Jacques DUPONT (1932). ○
 La peinture murale dans la région du Maine et ses confins angevins du XII^e au XIII^e siècle, par Madeleine PRÉ (1944).
 Le paysage dans la miniature française au XV^e siècle, par Odette BERGE (1948). ○
 Un essai de groupement des gravures d'incunables français, par Michelle HÉBERT (1939).
 Les peintres et valets de chambre des ducs de Bourgogne, par Jeanne VINSOT (1948). ○
 Le couronnement de la Vierge par Enguerrand Quarton, par Charles STERLING (1940). ○
 La Vierge à l'Enfant chez les primitifs néerlandais (de Van Eyck à Brueghel), par Marie-Louise LEBLANC (1939). ○
 Les rapports de l'Ecole de Cologne avec la peinture néerlandaise dans la seconde moitié du XV^e siècle, par Gérard BOON (1939). ○
 Baldovinetti, par Pierre TILCHE (1923). ○
 Piero della Francesca, par G. RÉMOND (1908). ○

ARTS MINEURS

- Le décor des vantaux de portes en France du XII^e au XV^e siècle, par Simone BERTHELIER (1948). ○
 Les tentures et les tissus dans l'ameublement du moyen âge, par Marie-Madeleine REBEYROL, née CHÉDEVILLE (1947). ○
 Les tapisseries de verdure, de leur origine au milieu du XIV^e siècle dans les ateliers d'Arras, de Tournai et d'Audenarde, par Mlle MARGERIN (1932). ○
 La tenture de la vie de la vierge de Notre-Dame de Beaune et son cartonnier Pierre Spicre, peintre bourguignon du XV^e siècle, par Jacques BACRI (1933).
 Les anciens orfèvres de Bourgogne; leurs poinçons, leurs ouvrages, par Solange BRAULT (1948). ○
 L'orfèvrerie gothique religieuse de la Grande-Pologne dès la moitié du XIV^e siècle jusqu'à 1534, par Jadwiga CHRZASZCZEWSKA (1937). ○
 L'art en Piémont aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, par L. LECLÈRE (1905). ○
 L'art médiéval en Suisse romande du milieu du XII^e siècle au début du XVI^e, par Jean MORLET (1947).
 Etude sur la rédaction originale des Apophtegmes des Pères, par M. l'abbé Marius CHAINE (1907). ○

RENAISSANCE

FRANCE

- Jacques Androuet du Cerceau en Orléanais et son influence, par Michèle BEAULIEU (1934).
 Le château et l'église d'Assier (Lot), par René BRIMO (1932). ○
 La sculpture dans l'ancien diocèse de Beauvais au XVI^e siècle, par Suzanne ROUVILLE-BAUME (1939). ○
 Jean Bellegambe et l'école de Douai, par Robert GENAILLE (1934), avec complément dans les positions des thèses.
 La sculpture en Berry à la fin du moyen âge et au début de la Renaissance, par Solange PAJOT (1934). ○ *
 Les stalles de saint Bertrand de Comminges (1535), par Mathilde VILLOTTE (1927).
 L'architecture et la sculpture dans le département du Calvados au lendemain de la Renaissance (1574 à 1643), par Hubert DE BRYE (1935). ○
 Le jubé de la cathédrale de Chartres, par Jean MAILLON (1948). ○
 Nicolas Cordier, sculpteur lorrain à Rome, par Marguerite NICAUD (1941). ○
 Une étude de l'émaillerie peinte en France au XVI^e siècle : l'atelier de Jehan Court, dit Vigier, par Gyslaine FARÉ, née Yver (1939).
 Etude sur la décoration peinte du château de Fontainebleau, par Fany PILLET (1947).
 Montbenoit et la sculpture en Franche-Comté pendant la Renaissance, par Gilbert DORNIER (1944). ○
 Le château de Gaillon, par Elisabeth CHIROL (1947). *
 La sculpture décorative du XVI^e siècle à l'église de Gisors, par Mlle ROUIT-BERGER (1935). ○
 La sculpture religieuse de la Haute-Renaissance en Ile-de-France, par Ch. TERRASSE (1924). ○
 Le Jubé de Limoges, par M. CHIGOT (1932). ○
 La statuaire en terre cuite dans les provinces du Maine et de l'Anjou (XVI^e et XVII^e siècles), par Mme M.-M. ALOIS (1939).
 Les chapiteaux de la Renaissance en Normandie, par Berthe LE FLOCH (1941). ○
 Les tableaux classés des églises de Seine-et-Marne, par Jacqueline HÉRIARD-DUBREUIL (1938).
 La sculpture décorative des Hôtels toulousains de la Renaissance avant Nicolas Bachelier, par Clémence-Paul DUPRAT (1936). *
 L'école troyenne de peinture sur verre, par P. BIVER (1917). ○

ITALIE

- Francesco del Cassa, peintre ferrarais, par Maurice VAN MOPPÈS (1938). ○
 Les arts à la cour de Sigismondo Malatesta, par Anne BASANOFF, née Djamgaroff (1947). ○
 Le Marrina, sculpteur siennois (1476-1534), par Marguerite STOLTZ (1938). ○
 Contribution à l'étude de Niccolò dell'Abbate, par Mme BÉGUIN (1950). (T)
 L'art et la technique du Tintoret, par Annita GARZIA (1937).

ESPAGNE

- Influence de la sculpture sur la peinture en Espagne aux XV^e et XVI^e siècles, par Georgette CHASSAIS (1948). ○
 Portraits d'infantes de la maison de Habsbourg au XVI^e siècle, par Mlle ROBLOT-DELONDRE (1912). ○

PORTUGAL

- Etude sur le style manuelin, par Paul-Antoine ÉVIN (1948).

PAYS-BAS

- Cornelis Engelbrechtsz, par Emile GAVELLE (1929).

ANGLETERRE

- La peinture anglaise au XVI^e siècle, par Germaine LANGLET, née Lauret (1946). ○

IRLANDE

- Quelques tombes-autels des XV^e et XVI^e siècles en Irlande, par Marie DUPORT (1933). ○

GÉNÉRALITÉS

- Les influences réciproques des frontispices d'illustration et de l'architecture au XVI^e siècle, par M.-Th. GOURDON (1944).
 L'influence de l'Orient sur la peinture vénitienne, par G. DE LA TOURETTE (1922). ○
 L'influence de Schöngauer et de Dürer sur les artistes suisses, peintres et graveurs à la fin du XV^e et au commencement du XVI^e siècle, par Louise PASCHOULD (1901). ○
 Le portrait féminin au XVI^e siècle. Son intérêt pour les arts appliqués au costume, par Marie-Christiane CAUBOUÉ (1948). ○
 Les recueils de costumes gravés au XVI^e siècle, par Jacqueline TUFFAL (1951). (M)

XVII^e SIÈCLE

- Essai sur les Berain, décorateurs de la chambre et du cabinet du roi, par André TEISSIER (1921). ○
 Les dessins de Jacques Callot à l'époque florentine, par Daniel TERNOIS (1953). (T) ○
 Le château de Cheverny et son peintre, par Magdeleine BLANCHER, née Le Bourhis (1938). ○

- La représentation de la vie populaire dans la peinture espagnole du XVII^e siècle, par Maurice SERULAZ (1945). ○

- Origines et description des galeries peintes en France au XVII^e siècle, par M.-Th. LITROUX (1945). ○

Les Gravures du Guide et de son époque, par Monique LAVALLEE (1943).
 L'architecte J.-B. Alexandre Le Blond (1679-1719) et son œuvre en France, par Boris LOSSKY (1934). *
 Jean Lenfant, graveur abbeillois, par Colette LAMY-LASSALLE (1937). *
 François Mansart, architecte parisien (1596-1666), par Paul LACOSTE (1911). ○
 Recherches sur l'œuvre de J.-B. Monnoyer (1636-1699), par Marcelle VINCENT-REBICHON (1948).
 La peinture de nature morte en France au XVII^e et XVIII^e siècles, par Michel FARÉ (1941).
 La sculpture et la décoration baroque dans le Comté de Nice, par Christian LORGUES (1951). (M)
 Les peintres du paysage parisien du XVII^e siècle, par G. PASCAL (1926). ○
 Recherches sur les peintres provençaux du XVII^e siècle, par Suzanne DUCHÊNE (1947). ○
 Le décor du château et du parc de Sceaux, par Françoise DE CATHEU (1937). ○
 La sculpture française autour de Henri IV, par Paul VITRY (1897). ○
 La sculpture funéraire du XVII^e siècle dans les églises de Paris, par Mlle DE SAINTE-BEUVE (1926). ○
 Essai sur le décor sculptural des parcs en France avant Versailles (Raray, Ognon, Wideville), par Marguerite CHARAGEAT (1933). *
 Les peintres toulousains du XVII^e siècle, par Robert MÉSURET (1946).
 L'œuvre du sculpteur Tubby, par Henri PUVIS DE CHAVANNES (1922). ○
 Quentin Varin et son temps, par Yvonne PRUVOST (1947).
 Verhulst, sculpteur hollandais du XVII^e siècle, par M. VAN NOTTEN (1901). ○
 Le labyrinthe de Versailles, par J. WILHELM (1935). *
 Claude Vignon, par Claude GRÉGOIRE, née Besnard (1944). ○

Essai sur l'œuvre de Zurbaran, par Jeanne PICAULT (1946).

RECHERCHES D'ARCHIVES

Les tentatives de fondation d'Académie royale de Peinture et de Sculpture à Toulouse aux XVII^e et XVIII^e siècles, par Françoise LARRIEU, née Dencausse (1948). ○
 Etude et présentation de diverses pièces d'archives inédites relatives à des artistes français de la première moitié du XVII^e siècle, par Marguerite LAMY (1944).
 Les actes d'état civil inédits de peintres parisiens des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, par Madeleine DREYFUS-BRUHL (1948).
 Recherches sur le séjour des artistes français à Rome au XVII^e siècle, par Jacques BOUSQUET (1952). (T)
 Les classes sociales en France de 1610 à 1660 d'après les principaux peintres de ce temps, par Joseph TRANCHANT (1948). (M) ○

ARTS MINEURS

Les tapisseries d'après Berain, par R.-A. WEIGERT (1934). ○
 L'influence française dans la tapisserie en Allemagne à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècle, par Madeleine BERNHEIM-FOCHIER (1948).
 Un art français, le Plan-relief, par Gilberte PAULET-RENAULT (1946).
 Les bronzes dorés dans le décor intérieur du château de Versailles aux XVII^e et XVIII^e siècles, par Marcel LEYENDECKER (1942).
 Le décor de la table en France de Louis XIII à la fin du règne de Louis XIV, par Blanche-Jean TAURINES (1942).

XVIII^e SIÈCLE

Un potier d'Armentières-sur-Avre au XVIII^e siècle : Jean Guincestre, par Michèle RICHET (1952). (M) ○ *
 Note sur la céramique de Beauvais et du Beauvaisis, par Jean VERGNET-RUIZ (1933).
 Les tapisseries de Beauvais au XVIII^e siècle : les jeux russiens d'après J.-B. Le Prince, par Hubert DELESALE (1944).
 J.-F. Blondel et la place d'armes de Metz, par Jeanne LEJEUX (1926).
 Etienne-Louis Boullée, architecte des Bâtiments du Roi, par Henri COULON (1947). ○
 Le mobilier bressan à deux tons de bois, par Edith MAURIANGE (1951).
 Alexandre-Théodore Brongniard, par Jean SILVESTRE DE SACY (1939). ○
 L'œuvre pictural de Carmontelle, par Jacqueline MIERRAL-GUÉRAULT (1948).
 Pierre Cartellier, sculpteur (1757-1831), sa vie, son œuvre, ses élèves, par Gérard HUBERT (1949). (T)
 François Casanova (1727-1793), par J.-A. AXILETTE (1929).
 La représentation des cérémonies et des fêtes dans

la peinture vénitienne du XVIII^e siècle, par Marguerite VARRET (1948).
 Claude Charles, peintre de Nancy (1661-1747), par G. CHRISTMAN (1913). ○
 Le mobilier de Louis XVI et de Marie-Antoinette à Compiègne, par Pierre VERLET (1937). ○
 Guillaume Coustou, par L. DESHAIRS (1907). ○
 Deux résidences connues, mais peu étudiées, de Mme de Pompadour : le château de Crécy et l'Ermitage de Versailles, par Rose-Marie LANGLOIS (1946). ○
 Essai sur Pierre-Antoine Demachy, par Simone BOUTCHERY (1948). ○
 Le dessin espagnol au XVII^e et au XVIII^e siècle, par J. BATICLE (1947). ○
 Joseph Ducreux (1735-1802), par Georgette LYON (1936).
 Les Duplessis, par Mlle LEVALLET (1920). ○
 Etudes sur l'appartement du Roi à Fontainebleau au XVIII^e siècle, par Yves BOTTINEAU (1951). (T)
 La vie et les œuvres du peintre Gagnereaux, par Elisabeth FARGUES (1941). ○

Gamelin, par Simone CAHEN-SALVADOR (1948). (M) ○
 Les principaux peintres de genre anglais, par Odette AUBRAT (1931). ○
 Pierre Gouthière, sa vie, son œuvre, par Jacques ROBIQUET (1911) *, suppl. dans les Positions 1955.
 Pierre le Gros II, par Sandor BAUMGARTEN (1932). ○
 Jaddouille et la sculpture rouennaise au XVIII^e, par Jean-Valéry HÉLOR (1939).
 Les jardins à l'anglaise en France au XVIII^e siècle, par Ernest DE GANAY (1923).
 Pierre Julien, sa vie, son temps et son œuvre, par M. l'abbé PASCAL (1901). ○
 Le mouvement artistique en Lorraine au début du XVIII^e siècle, par François SOUCHAL (1951). (T)
 Le sculpteur bisontin Luc Breton, par Marie-Luce CORNILLON (1938).
 La miniature sur émail et sous fondant dans la décoration des montres, par Marie-Louise BÉCHET, née Coulon (1945). ○
 Formation de Natoire et caractères spécifiques de son œuvre considérés à travers le décor du château de la Chapelle-Godefroy (1731-1740), par Marcelle DURETTE (1948). ○
 La peinture décorative dans les édifices religieux de Paris de la mort de Jouvenet à Restout, par Claude FREGNAC (1952). (T) ○
 Les peintres anglais du XVIII^e siècle devant la critique française de leur époque, par Suzanne DUVAL-HALLER (1935). ○

J.-B.-N. Raguenet (1715-1793), peintre de vues de Paris, par M. Th. LEMOYNE DE FORGES (1948).
 Le peintre Léon Riesner, par Geneviève VIALLEFOND (1952). ○
 La faïence de Saint-Cloud, par Pierre-Henry FOUREST (1947). ○
 Les sculptures du parc de Saint-Cloud, par Mlle TOURNOUX (1929). ○
 Les statues de Français illustres, par Marthe GAGNE (1928).
 Pierre Thomire (1751-1843), par Juliette NICLAUSSE (1938).
 Le portraitiste Louis Tocqué, par le comte Arnauld DORIA (1928). *
 Le peintre Tournières, par Mlle BATAILLE (1928). ○
 Les turqueries dans la peinture française au XVIII^e siècle et leur évolution du XIX^e siècle, par Andrée ABDULHAK, née Maubert (1945). ○
 La sculpture au Val-de-Grâce, par Suzanne LEROUX-ROBERT (1937). ○
 Joseph Vivien, portraitiste (1657-1734), par S. LEMAS (1944).
 Les débuts d'Antoine Watteau à Paris. Influence des petits maîtres et des marchands d'estampes de l'époque. Origine des fêtes galantes, par Hélène ADHÉMAR (1941). *
 Quelques satellites de Watteau, par R. REY (1913). *

PREMIER EMPIRE

Les travaux d'art du Premier Empire (sculpture, architecture), par M.-L. d'HAUTEFORT, née Biver (1936). ○
 Les peintres animaliers français au XIX^e siècle, par Marthe DIGARD (1928). ○
 Les ébénistes de l'époque napoléonienne (1795-1830), par Denise LEDOUX-LEBARD (1949). (M) *
 Les fontaines publiques parisiennes du Premier Empire et leur décoration sculptée, par Georges POISSON (1947). (T) *
 L'opaline française au XIX^e siècle, par Yolande AMIC (1948). ○ *
 La peinture militaire en France, de 1870 à nos jours, par H. MARGUERY (1922). ○

Dictionnaire des artistes polonais émigrés du XIX^e siècle, émigration de 1830, par Denise WRONOWSKA (1947).
 Le portrait gravé au XIX^e siècle, par François GOBIN (1945). ○
 La sculpture romantique, par LUC-BENOIST (1926). *
 La petite sculpture d'édition au XIX^e siècle (1818-1867), par Bernard MEYMAN (1944). ○
 Les fournitures de la manufacture de Sèvres, à l'Empereur Napoléon I^{er}, par Serge GRANDJEAN (1947). ○
 Le rôle du tapissier sous le Premier Empire à Paris, par Bernadette BROU (1953). (M)

XIX^e SIÈCLE

Catalogue de l'œuvre de Fr. Bazille, par le chanoine SARRAUTE (1948).
 Bosio, par Mme SELZ (1931). ○
 François Bouchot, par Mme Michel HIRSCH (1921). ○
 Gustave Caillebotte, son œuvre, sa collection, par Marie BERHAUT (1947).
 Recherches sur la vie et les œuvres de Carpeaux, par A. MABILLE DE PONCHEVILLE (1913). ○
 Charlet, sa vie, son œuvre, par Jacqueline AUBERTY-GAUDIN (1945).
 François Chiffart, peintre et graveur (1875-1901), par Mlle KLEMENTOWSKA (1938). ○

Corot, peintre de figures, par Claude BERNHEIM (1928). ○
 Catalogue raisonné des œuvres de Dalou au Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris, par Henriette JOSEPH-CAILLAUX (1933). ○ *
 L'atelier de David et les grands ateliers de peinture du début du XIX^e siècle : ateliers de Gros, Guérin et Ingres, par Yvonne PETER (1941).
 Degas et la technique, par Denis ROUART (1939). *
 Delacroix, peintre de paysage, par Jean BERNHEIM (1929). ○
 L'œuvre de Jean-Charles Develly. La manufacture

de Sèvres (1813-1848), par Marcelle BRUNET (1947).
 Le peintre Armand Gautier, par Aline BLOCH (1932). ○
 Théophile Gautier, peintre et écrivain d'art, par Agnès HUMBERT-SABBAGH (1934).
 Jean Gigoux (1806-1894), par J. SAUPIQUE, née H. Bouchot (1919). ○
 Le rêve et Grandville, par Cl. GARCIN (1948).
 François-Marius Granet. Catalogue des dessins conservés au Musée du Louvre, par Hélène DU RIVAU, née Hériard-Dubreuil (1947). ○
 Harpignies, par J.-P.-L. VILLAIN (1947). ○
 La jeunesse d'Henner, par Myriam ORLIAC (1948).
 Jeanron, peintre, écrivain, directeur des musées nationaux, par Madeleine ROUSSEAU (1936).
 Alphonse Legros, peintre, graveur et sculpteur (1837-1911), par Monique GEIGER (1953). (T)
 L.-J. Lejeune, peintre et officier de l'Empire (1775-1848), par Gabrielle VIENNE (1952).
 Georges Michel, par Robert LEBEL (1928). ○
 Gustave Moreau, par Andrée PETIBON (1931).
 Berthe Morisot, par Monique HENNEBERT (1932). *
 Odilon Redon (1840-1916), contribution à l'étude de sa vie et de son œuvre, par Roseline BACOU (1953). (T)
 Le peintre Jean-Victor Schnetz (1787-1870), par Geneviève DOMINO (1945).

Seignemartin, peintre lyonnais, par France VALLÉE, née Alphen-Salvador (1945). ○
 Mme de Sermezy, élève de Chinard (1767-1850), par Anne TAPISSIER (1935). *
 Paul Sérusier, par Claude ESCHOLIER (1936). ○
 Trutat, sa vie, son œuvre, par Mlle LEVINGER (1932). ○
 Suzanne Valadon, par Geneviève BARREZ (1947).
 Mme Villeneuve et la miniature bourgeoise sous le Second Empire et dans les débuts de la III^e République, par Jeanne-Madeleine ALBA, née Marmontel (1946).

INFLUENCES

Les Rose-Croix. Esthétique, mystique et peinture littéraire, par Jean SIMIAN (1938). ○
 L'influence de Rubens sur la peinture française du XIX^e siècle, par Mlle CAHEN-HAYEM (1932). ○
 Influence de la peinture espagnole sur la peinture française au XIX^e siècle, par Jeanne DIGARD (1928).
 Influence de l'estampe japonaise sur la peinture française dans la seconde moitié du XIX^e siècle, par Yvonne THIRION (1947). ○
 Influences française et allemande sur les peintres tchèques au cours du XIX^e siècle, par Mme A. COCHET (1933). ○
 La Renaissance des Primitifs italiens au XIX^e siècle, par Mlle LAMY (1919). ○

XX^e SIÈCLE

Essai de catalogue de l'œuvre gravé d'Edouard Goerg, par Micheline LEGROS-THIEFFRY (1953). (M)

Essai de catalogue de l'œuvre gravé et lithographié de Jean-Emile Laboureur, par Jacqueline LOYER-BOUTET (1949). (M) *

ICONOGRAPHIE

Les aiguières occidentales de forme animale, par Mlle SIDENIUS (1931). ○
 L'iconographie de sainte Anne, par Germaine BERNAUD (1934).
 Iconographie de Catherine de Médicis, par Eugène CIANCIONI (1947). ○
 Le développement iconographique de la Cène dans la peinture italienne au moyen âge et à la Renaissance, par Théodore TIUCRA (1935). ○
 Les idoles à tête de *chouettes* dans l'art préhistorique et dans l'art de l'Orient ancien, par Simone CAMMAS (1948).
 Le Christ en majesté dans la sculpture romane en France de Saint-Genis-des-Fontaines au portail royal de Chartres (1948).
 « Le couronnement de la Vierge » au moyen âge en France, dans la sculpture, la peinture, la miniature, par Annie CONAN (1948).
 Les représentations plastiques du crucifix en Allemagne de l'époque Ottonienne au début du XII^e siècle, par Jean PRINET (1934).
 La déesse-mère à l'enfant. Etude sur la symbolique

matriarcale des temps protohistoriques, par Françoise DE SOURDON (1947). ○
 Iconographie des sites et monuments du département d'Eure-et-Loir, les estampes de paysage au XIX^e siècle, par Françoise ARQUIÉ-BRULEY (1948). (T)
 Le siècle de François I^{er} vu par les peintures de l'époque romantique, par Roland BALNY D'AVRICOURT (1934). ○
 Sainte Geneviève et ses images. Essai d'iconographie par Nathalie JACQUIN (1948).
 L'iconographie de saint Jean-Baptiste depuis les origines jusqu'au XIV^e siècle, par Denise ROBET-MAYNIAL (1943).
 Saint Jean l'Evangéliste dans la sculpture du XII^e et du XIII^e siècle, par Eva BOSCH (1948). ○
 La représentation du labeur dans la peinture française depuis les origines jusqu'à la révolution, par Odette DOURVER (1943).
 L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien des origines à la fin du XII^e siècle. Etude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien, par Gilberte VEZIN, née Marchand (1944). *

Les peintres et les portraits de Marie-Antoinette, par Marguerite JALLUT (1936). ○ *

Iconographie de Marie Leszczyńska, par Simone BAYLE DE JESSÉ (1947).

Etude sur l'iconographie de sainte Marie-Madeleine dans l'art français de l'époque romane à la fin du xvi^e siècle, par Madeleine DELPIERRE (1947).

La représentation du thème du triomphe de la mort dans la peinture italienne, par Liliane BRION-GUERRY (1945).

Essai sur l'évolution du mouvement dans l'art jusqu'à la Renaissance italienne, par Rose VALLAND (1931). ○

Le nègre dans la peinture italienne du moyen âge et de la Renaissance à l'époque de la Contre-Réforme, par Solange LEMAIRE-LE MONNIER (1947).

Histoire du Nimbe, origines et nimbe païen, par Marthe COLLINET-GUÉRIN (1944).

Iconographie de la pharmacie en France, du moyen âge à la fin du xviii^e siècle, par Mme DÉLÉPINE (1947). ○

L'iconographie de don Quichotte en France au xvii^e et au xviii^e siècle, par Françoise DEBAISIEUX (1951). (M) ○

L'iconographie des reines de France au xvii^e siècle, par Françoise GROUVEL, née de Lander (1945).

Iconographie des sept jours de la Création en Orient et en Occident, des origines à la fin du xii^e siècle, par Mlle SISCO (1932). ○

Etude iconographique et religieuse sur le serpent, par Lucienne LAROCHE (1953). (M.)

Essai de catalogue de l'iconographie de la vie populaire à Paris au xviii^e, par Marguerite PIRSCH (1937).

La Vierge dans la peinture siennoise, par Marie DE COUBERTIN (1934).

MUSÉES — COLLECTIONS — MUSÉOLOGIE

LOUVRE

La formation des collections du Louvre, par Germain BAZIN (1937). ○

Les peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814, par Marie-Louise BLUMER (1933). *

Les sculptures des inventaires du roi de 1707 et de 1722, par Marie-Thérèse DU CAUZE DE NAZELLE (1951). (M) ○

L'administration du Muséum central des Arts à partir de 1797, par Louis POUILLARD (1942). ○

La sculpture religieuse au Musée des Monuments français, par Jacques VANUXEM (1937).

Les terres cuites de Smyrne au Musée du Louvre, par Maud GUBIAND (1937).

Les tablettes séleucides du Musée du Louvre, par Marguerite RUTTEN (1933). ○

Catalogue des lampes grecques et romaines du Musée du Louvre. Etude sur les types divins qui décorent ces lampes, par Germaine CART (1945).

La frise du temple d'Artémis Leucophryéné de Magnésie du Méandre (fragments conservés au Musée du Louvre), par Nicole PEYREGA (1949). (T) ○

Catalogue des vases antiques de la collection Guimet déposés au Musée du Louvre, par François VILLARD (1945). (T) ○

Catalogue des bronzes de la collection de Nanteuil au Musée du Louvre, par Claire DEVÈS (1948).

Les urnes cinéraires romaines du Musée du Louvre, par Annette ANNEQUIN. (1950). (T) ○

Inventaire des tableaux du Cabinet du Roy par Ch. le Brun, Premier Peintre et Garde des Tableaux du Roy, par Mme GUILLET-HERBAL (1948).

Le musée espagnol de Louis-Philippe et sa restitution à la famille royale, par Henriette DEBEAUX-FOURNIER (1946). ○

Classification des dessins allemands au Musée du Louvre, par L. DEMONTS (1910). ○

Etude critique des dessins de l'école florentine du Musée du Louvre (maîtres nés avant 1450), par Mme Madeleine GUYNET-PÉCHADRE (1948).

Contribution à l'étude des dessins des artistes vénitiens

du xvi^e siècle. Essai d'un catalogue raisonné de la collection du Louvre, par Albert CHATELET (1952). (T)

Etude des maquettes des sculpteurs français du xviii^e siècle faisant partie des collections du Louvre, par Madeleine ROCHER-JAUNEAU (1949). (T)

La collection d'estampes Edmond de Rothschild, par Suzanne COBLENTZ (1947). * ○

Les fêtes de Louis XIV et le Cabinet des planches gravées fondé par Colbert, par Claude FERRATON (1947).

Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise à Bourges, aumônier de Marie de Médicis, par Hélène KRANTZ (1937). ○

PARIS

Les reliures et les cuirs musulmans au Musée des Arts décoratifs, par Marguerite RIOTTOR (1950). (M) ○

La dentelle française à l'aiguille au Musée des Arts décoratifs, salle 58, par Mme Paule TIFFY (1952). (M) ○

Les origines du Musée Carnavalet. La formation des collections et leur accroissement, par Madeleine DUBOIS (1948). ○

La collection de faïence de l'époque de la Révolution au Musée Carnavalet, par Anne-Marie DE LA VAISSIÈRE (1948). ○

Éléments d'un catalogue raisonné de la sculpture au Musée de Cluny, par F. DE MONTRÉMY (1920). ○

Les jades de la Chine ancienne au musée Guimet, par Madeleine DAVID (1948).

Le guide-catalogue du Musée Guimet et le problème général des guides-catalogues, par ODETTE MONOD, née Bruhl (1949). (M) ○

Les signes composés de la collection de SARZEC, par Paul TOSCANNE (1904). ○

Le xiv^e et le xv^e siècle au Musée de Sculpture comparée du Trocadéro, par F. MARCOU (1891). ○

Miniatures iraniennes de la collection Henri Vever, par Germaine GUILLAUME (1936).

PROVINCE

- La protection des œuvres d'art des musées de province pendant la guerre, par Désiré BLANC (1947). ○
- Les amateurs et les collections de peintures d'Aix-en-Provence (xvii^e-xviii^e siècle), par Lucienne COLLIARD-RIPERT (1948).
- Catalogue des céramiques grecques et étrusques du Musée de Besançon, par Georges DE LOYE (1947). ○
- Catalogue des collections lapidaires du Musée Ochier à Cluny (Saône-et-Loire), par Marie-Louise LEVENT (1951). (T)
- La collection Vivenel à Compiègne (Collection de céramique antique), par Marcelle LAMBRINO, née Flot (1925). ○
- Les antiquités égyptiennes du Musée municipal de Limoges (Haute-Vienne), par M. DELPECH-LABORIE (1939). ○

- Le catalogue du Musée de Saint-Etienne, par Lucie PEYRET (1948). ○
- La collection d'armes du Musée de Saint-Etienne, par Hubert GUILLER (1948). ○
- Les vases antiques du Musée de Saint-Omer, par Mme PARIN (1925). ○

DIVERS

- Recherches sur les collections de statuettes de bronze en France au xviii^e siècle, par Hubert LANDAIS (1948). (T) ○
- L'éducation artistique du grand public, par Gaston DIEHL (1948). (M) ○
- Le rôle du musée dans la diffusion de l'art contemporain aux Etats-Unis, par Marie-Claude DANE (1948). (T) ○

DIVERS**THÉORIES SUR L'ART, ESTHÉTIQUE**

- Les idées de Diderot sur la sculpture, par Jean-Gabriel LEMOINE (1936). ○
- La peinture italienne vue par les écrivains du Second Empire (Théophile Gautier, les Goncourt et Taine), par Gilberte MARTIN-MÉRY (1947).
- Y a-t-il une sénilité plastique? Archaisme grec, décadence romaine et art prébyzantin, par Odette SARGNON (1945).
- La formation de la peinture française. Le génie celtique et les influences, par Rachel VALENTINO (1935).
- Influence de la peinture française à Cuba, par Odette LEWY D'ABRIGEON (1947).
- Les influences de la peinture anglaise sur la peinture française (1750-1850), par P. DORBEC (1912). ○
- La peinture au Canada français, par G. MORISSET (1934). ○

PAYSAGE

- L'évolution du paysage dans la peinture française, par F. POLAK (1914). ○
- Le paysage dans la peinture vénitienne, par Doria LAPAUZE (1911). ○
- La représentation du paysage dans la peinture et l'art graphique des Ecoles germaniques (1400-1550), par Adeline HULFEGGER (1945). ○
- Les peintres de paysage dans la région limousine et marchoise, par Marie HENRIOT (1934) ○
- Le concours du paysage historique, par Mlle PIALAT-TAHARA (1938). ○
- Les influences réciproques du paysage nordique et du paysage italien pendant la Renaissance, par Claudie LAURIOL (1951). (T)

**ETHNOGRAPHIE,
ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES,
ART DU BOIS**

- Etudes préhistoriques sur les populations primitives du sud-ouest du Plateau central de la France, par M. IMBERT (1889). ○
- Etude sur le peuplement au nord de la Somme des temps paléolithiques à la destruction de l'Empire romain, par Germaine DENECK (1933).
- Enquête sur quelques traditions orales recueillies dans la région de Monsireigne (Vendée), par Ariane DE FÉLICE (1945).
- Les objets domestiques « Foyer chaleur » des collections du Musée des Arts et Traditions populaires, par Suzanne TARDIEU (1945).
- L'imagerie satirique en France pendant la première moitié du xvii^e siècle, par A. BLUM (1913).
- La peinture populaire de Paris (le Salon de la rue) à l'époque contemporaine, par Simone GUILLAUME (1950). (T) ○
- Inventaire des boiseries sculptées des xv^e et xvi^e siècles au Musée historique d'Orléans, par Jacqueline FAUGOIN (1938). ○
- Introduction à l'étude des boiseries religieuses comtoises aux xvii^e et xviii^e siècles, par Pauline RIGAL (1951). (M)
- Les boiseries sculptées des xvii^e et xviii^e siècles dans le département de la Creuse, par Mlle de MONTESSUS DE BALLORE (1933). ○ *
- Le mobilier bressan à deux tons de bois, par Edith MAURIANGE (1951). (M) ○
- De l'utilisation dans l'architecture rurale ancienne du motif décoratif appelé la Gênoise. Etude comparative, historique et ethnographique, par Olga FRADISSE (1948). (M)
- Les potières de Saint-Jean-la-Poterie. Etude technologique, par Daniel LAILLER (1947). ○

BIBLIOGRAPHIE

RUDOLF ARNHEIM. — *Art and visual perception. — A psychology of the creative eye*, chez Faber and Faber, à Londres.

Le livre de M. Arnheim se présente comme une application au sentiment esthétique des recherches les plus modernes sur les structures de l'esprit. Cette psychologie — la Gestaltheorie ou psychologie de la forme — montre dans la perception un acte synthétique où se manifeste l'unité de la conscience, et non une passivité accueillant l'impression des apparences. Telle est aussi l'idée dominante de cet ouvrage, où l'auteur tente de caractériser les lois qui régissent notre vision, qu'elle s'applique aux objets de l'expérience pratique ou aux œuvres d'art. Pour M. Arnheim, en effet, ce sont les propriétés de l'acte visuel qui expliquent le pouvoir de la peinture, de la sculpture ou de la danse : les artistes emploient, pour exprimer leur pensée, une syntaxe inspirée d'une connaissance intuitive de ces lois.

Ainsi, le dessin enfantin ou les formes des arts « primitifs » ne seraient ni l'effet de la maladresse, ni une création arbitraire, mais l'expression d'une logique de la perception à laquelle aucune raison absolue ne permet de préférer la vision « classique » de la Renaissance. Ce ne sont pas là des thèses nouvelles. Mais la démonstration n'emprunte pas ici la voie d'André Lhote, de Bazaine ou de Malraux : elle tient sa force et sa nouveauté de ce qu'elle ramène ces formes successives de l'art à une logique commune, dont elle ne trouve les principes ni dans la correspondance avec une nature elle-même mystérieuse ni dans l'évolution des sociétés, mais dans l'esprit de l'homme. Aussi cette justification des arts exotiques, archaïques ou modernes n'épuise-t-elle pas le raisonnement de M. Arnheim. Rigoureuse dans sa psychologie, forte de sa méthode expérimentale, son analyse fonde aussi bien la perspective albertinienne que les déformations expressives sur de solides raisons tirées d'une intelligente lecture des formes. En particulier, les chapitres consacrés à la traduction picturale du volume et du mouvement offrent de remarquables études des œuvres et de la sensation esthétique : c'est une très fine grammaire du langage des peintres.

M. Arnheim parle volontiers, en effet, de la syntaxe visuelle : c'est que l'art est pour lui une expression, dont il recherche les moyens, et non pas un simple jeu de formes. L'œuvre doit être comprise en fonction du sujet, ou de la pensée. Sur ce point comme sur d'autres, ce livre de savant montre, à l'égard des thèses reçues et du nouveau conformisme, une tranquille indifférence. Il faut donc suivre la démarche, parfois minutieuse, de M. Arnheim ; si même le lecteur n'accepte pas toutes ses conclusions, il y trouvera souvent une confirmation et une analyse de ce qu'il a, moins explicitement, éprouvé devant un tableau ou une statue, et souvent aussi le moyen de mieux comprendre et les œuvres et le sentiment qu'elles inspirent. Après tant d'ouvrages purement littéraires, qui valent ce que vaut le talent de l'auteur à exprimer par la plume ce que d'autres ont exprimé par des formes, ce livre

offre comme un repos son prudent enchaînement de certitudes et d'hypothèses.

RAOUL ERGMANN.

F. J. B. WATSON. — *Wallace Collection catalogues. Furniture...*, Londres, Wallace Collection, 1956, in-4°, t. XVI, 360 p., 120 pl.

La publication, en 1956, du catalogue de la collection Wallace par F. J. B. Watson, est une étape importante de l'histoire générale du mobilier. Cet ouvrage n'est pas seulement le catalogue scientifique d'un musée incomparable mais le livre essentiel à la connaissance des objets d'art. Avec l'aisance d'un chroniqueur, que beaucoup d'historiens et de critiques peuvent lui envier, M. Watson retrace les principaux épisodes, qui ont marqué dans la vie de Lord Hertford, cette poursuite passionnée des chefs-d'œuvre. Le récit de ces acquisitions permet à l'auteur de retracer l'évolution du goût et des styles. Des notes sur la corporation des menuisiers-ébénistes, celle des fondeurs et celle des doreurs complètent une sérieuse documentation. Pour la commodité des références, il fallait adopter un ordre que d'aucuns trouveront arbitraire : les meubles ont été classés selon leur pays d'origine, puis d'après les types, enfin suivant la chronologie. Inscriptions, signatures ont été fidèlement mentionnées et la reproduction des estampilles accroît l'intérêt du catalogue. A la suite d'une description minutieuse, sont donnés les documents d'archives ayant trait à chaque objet ; l'étude des documents historiques, contemporains ou modernes, parfois de seconde main, est toujours retracée avec soin. Les conditions d'acquisitions, les expositions auxquelles le meuble a figuré, sont utilement rapportées. Des termes de comparaisons, des notices bibliographiques constituent un appareil critique vraiment exemplaire. Il convient de signaler dans le même esprit plusieurs glossaires, celui de la terminologie française, des catégories de meubles, des bois employés en marqueterie, enfin celui des pierres et des marbres. Une bibliographie est consciencieusement établie. L'index des artistes et des fabricants, celui des sujets facilitent la consultation du catalogue. Il importe de souligner aussi la rare qualité des reproductions dans un tel ouvrage qui doit aider aux comparaisons scientifiques. M. Watson nous annonce le catalogue de la céramique et nous attendons avec la même impatience et la même sympathie un travail qui sera le complément de celui-ci et qui servira la renommée de la collection Wallace. On doit penser que des objets aussi prestigieux du XVIII^e siècle français, loin de leur pays d'origine sont encore les vrais ambassadeurs de l'esprit ; ils continuent toujours à préserver la réputation d'une nation. On doit savoir gré surtout à F. J. B. Watson de mettre en valeur, avec tant d'autorité, les richesses artistiques dont il a la garde et de les faire connaître dans un volume qui honore à la fois son auteur et la critique d'art contemporaine.

MICHEL FARÉ.

EDUARD F. SEKLER. — *Wren and his place in european architecture*. — London, Faber and Faber, 1956, 1 vol. in-8°, 218 p., 80 pl., 27 fig. dans le texte.

Sir Christopher Wren a été depuis plusieurs années, grâce aux publications de la Société qui porte son nom, l'objet de plusieurs volumes dus à R. Blomfield, G. Webb, Lindsey, Briggs, Summerson. M. Ed. Sekler, qui est originaire de Vienne, s'est intéressé spécialement, durant les années qu'il a passées à Londres, à la place que tient ce grand architecte du XVII^e siècle dans l'architecture européenne de son temps. Dans les divers chapitres où il étudie sa formation scientifique et architecturale, qui fait de Wren un pendant anglais de Claude Perrault, ses œuvres dont la première fut en 1663 le théâtre Sheldon à Cambridge, son voyage en France en 1665, ses plans pour la reconstruction de Londres après l'incendie de 1666, ses églises de la Cité et en particulier Saint-Paul, ses édifices civils, ses châteaux, M. Sekler analyse les formes et montre chaque fois ce que Wren dut aux édifices antiques, aux monuments et aux traités italiens de la Renaissance et aussi aux Français du XVII^e siècle, en particulier comme nous l'avions indiqué à propos de Saint-Paul, à François Mansart, enfin aux Hollandais.

M. Sekler insiste, d'autre part, sur les caractères personnels de Wren, sur son goût des plans réguliers, centrés, des volumes géométriques, sur son désir de satisfaire les exigences liturgiques du clergé anglican, sur son traditionalisme qui l'incite à conserver des formes gothiques et il conclut que ce successeur des classiques en est venu, sous l'influence de l'Europe contemporaine, à construire des édifices baroques. Bien souvent, il faut l'avouer, ces éléments baroques, tels les clochers ou les motifs décoratifs, sont plus greffés sur les monuments qu'intégrés dans l'ensemble.

Ce volume, très bien illustré, permet une exacte compréhension du talent de Wren.

LOUIS HAUTECEUR.

ERWIN PANOFKY. — *Early netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1953, 2 vol., in-4°, XIII-573 pp., 28 pl., XXIV-334 pl.

Suivant sa propre expression, le professeur Panofsky n'est pas un fouilleur. Sa part dans le travail scientifique n'est pas de découvrir des œuvres nouvelles ni d'établir des fiches d'identité à leur propos. Mais aidé par une mémoire extraordinaire et secondé par une documentation d'une prodigieuse richesse, il préfère le rôle d'exégète : l'œuvre d'art peut éveiller des résonances, suggérer des concordances qui permettent à ceux qui les perçoivent de pénétrer jusque dans les domaines secrets où l'on rencontre la sensibilité et les pensées profondes des artistes, de leurs contemporains, de leur époque. Les interprétations et les découvertes de Panofsky à propos de la sculpture allemande médiévale, de l'iconologie, d'Albert Dürer, de la création artistique ouvrent des horizons bien larges et rapprochent de l'intimité des artistes. Si le professeur de Princeton peut se permettre un tel parti, c'est qu'il ne néglige pas, au cours de la préparation de son travail, d'aborder tous les problèmes d'érudi-

tion et de critique requis. Ces démarches multiples ne sont pas perdues pour les lecteurs, car ses livres sont chargés de notes précieuses dans lesquelles il dispense généreusement le fruit de ses analyses et de ses enquêtes. Telle est encore la méthode adoptée dans les deux volumes présentés ici, volumes qui comportent 360 pages de texte, 150 pages de notes copieuses et 562 illustrations réparties sur 390 planches.

L'*Early netherlandish Painting* constitue une étape et une date comme l'*Altniederländische Malerei* de Max-J. Friedlaender et *La miniature flamande aux temps de la Cour de Bourgogne* de Paul Durrieu. Les historiens de la miniature et de la peinture flamandes se doivent de les consulter, au même titre, comme instrument de travail indispensable.

Tel un cicerone sagace, Panofsky explique l'évolution de l'art de peindre sur parchemin comme sur panneau depuis le milieu du XVI^e siècle jusque vers 1450. Ses limites géographiques se précisent au cours du développement, car pour bien présenter et expliquer cette prodigieuse histoire, il convient de partir d'Avignon, de s'installer à Paris, de ne pas oublier la Bourgogne pour faire ensuite enquête dans les anciens Pays-Bas méridionaux et, en ordre principal, dans la Flandre, le Brabant qui touche au nord la province d'Utrecht, la principauté de Liège, le Hainaut et l'Artois. Rien ne semble avoir échappé au regard fureteur de l'auteur ; manuscrits enluminés un peu oubliés dans des bibliothèques provinciales rejoignent les plus notoirement connus, panneaux perdus de vue sont rangés auprès des tableaux jouissant d'une juste célébrité.

Quatre chapitres sont consacrés à l'histoire de l'enluminure. Les artistes du nord n'ont pas la même conception que ceux d'Italie concernant l'évocation de l'espace et de la lumière, le rendu de la matière dans son volume et sa densité, le sens de l'intimité. Les maîtres venus du midi enrichirent cependant le répertoire iconographique, les ateliers parisiens en firent leur profit et notamment à l'époque où Jean Pucelle forme une génération peu ordinaire d'enlumineurs parmi lesquels on doit compter des artistes et des hennuyers. Jacquemart de Hesdin, auquel Panofsky accorde grande importance, marque la miniature de son empreinte : la présentation par ses saints patrons du donateur à la Vierge, en tête des *Heures* du duc Jean de Berry, est une image en pleine page qui annonce le tableau flamand. Le Maître de Boucicaut est un pionnier de naturalisme flamand à côté des frères de Limbourg. Un changement d'orientation se manifeste dans le style international, il n'y a plus uniquement une recherche d'élégance aristocratique et de charme entaché de maniérisme. L'auteur aborde alors le problème de la localisation des ateliers de miniatures. Il suggère d'y ajouter celui d'Ypres travaillant dans la tendance de Melchior Broederlam. Hypothèse gratuite d'ailleurs. Dans ce domaine délicat, il convient d'attendre les résultats des minutieuses enquêtes menées par la jeune école des historiens belges de l'enluminure qui interrogent archives et manuscrits, décrivent enluminures et écritures, déterminent les principes de composition des manuscrits et parviennent, en recourant à toutes les sources d'information, à caractériser l'originalité des multiples scriptoria installés près des centres ecclésiastiques comme des institutions civiles.

Avant d'aborder l'étude des tableaux, l'auteur présente un chapitre qui révèle parfaitement sa manière. Il l'intitule : *Spiritualia sub metaphoris corporalium*, le réalisme flamand ne peut faire oublier les aspirations spirituelles des peintres ni leur désir d'employer un langage coloré pour exprimer les symboles qu'ils découvrent dans le monde. On le sait, les historiens d'art sont très divisés concernant les peintres flamands de la première moitié du xv^e siècle : unité ou dualité ? Fidèle aux positions d'Hulin de Loo, Panofsky croit en Hubert et Jean Van Eyck, au Maître de Flémalle et à Roger Van der Weyden. Au Maître de Flémalle qu'il identifie avec Robert Campin, il assigne un rôle essentiel, celui d'assurer la « repatriation » de l'art flamand sur le sol flamand, après le désastre d'Azincourt et la mort du duc de Berry, au moment où Philippe le Bon s'installe dans ses provinces du nord. Tout ceci aurait gagné à être appuyé par une plus solide documentation historique. Il eût fallu rencontrer une difficulté : Robert Campin est parmi les plus bouillants anti-bourguignons de Tournai. Comment expliquer une activité en relation avec la noblesse de cour ? Une autre difficulté encore : Robert Campin n'a jamais quitté Tournai. Comment put-il évoquer avec une telle précision des monuments de style brabançon dans ses tableaux ? A propos du polyptyque de la cathédrale de Gand, Panofsky s'efforce, après tant d'autres, à reconnaître la part de chacun des deux frères de génie. Mais la découverte d'énigmes et l'identification des personnages retiennent plus son attention. Des suggestions sont lancées, hypothèses qui font réfléchir sans donner une quiétude absolue. Concernant l'histoire de l'œuvre, on peut rejeter, parce que non prouvée, la proposition de considérer l'« Adoration de l'Agneau mystique » comme une commande du Magistrat de Gand pour la chapelle de l'hôtel de ville. Au point de vue technique, l'auteur n'eut pas l'occasion de tirer parti du rapport publié quelques mois plus tard, par Coremans et ses collaborateurs qui y expliquent les étapes du traitement fait au polyptyque au Laboratoire des musées de Belgique, à Bruxelles. Les pages concernant Roger Van der Weyden, son originalité et son style, sont parmi les mieux venues et les plus convaincantes. Un ultime chapitre reprend en bref la suite de l'histoire des primitifs flamands jusqu'au moment où la Renaissance opère des transformations profondes.

Que dire devant la largesse avec laquelle l'auteur dispense son érudition dans ses riches pages de notes : bibliographie qui n'omet pas les plus modestes revues locales, répertoires d'œuvres, listes de collections et d'expositions, catalogue de thèmes iconographiques, index-général. Quant aux planches, nous y retrouvons le soin que Panofsky apporte à ses moindres démarches : l'ordre et le groupement des illustrations sont voulus par l'auteur qui souhaite apporter par la documentation graphique, les preuves annoncées ou les observations proposées dans son texte. Le format et la qualité admirable des planches en font un album d'une consultation aussi agréable qu'utile, indispensable pour tout dire.

Dans ses deux volumes, Panofsky nous apporte plus et mieux qu'un état des problèmes soulevés concernant l'histoire de l'art de peindre sur parchemin ou sur panneau dans les Pays-Bas méridionaux entre 1350 et 1450 environ, il nous communique son opinion

réfléchie et documentée à son propos. Il dépasse même ce stade en nous offrant un livre vivant qui porte le lecteur à réfléchir. Panofsky invite et aide à entrer en contact avec l'esprit et le cœur, avec les inquiétudes et les aspirations des maîtres anciens travaillant à l'époque où brillèrent les mécènes intelligents que furent les ducs de Bourgogne et les membres de leur cour.

JACQUES LAVALLEYE.

POLAK (Bettina). — *Het Fin-de-siècle in de nederlandse Schilderkunst, de symbolistische beweging 1890-1900*, s'Gravenhage, M. Nijhoff, 1955, in-8°, VIII-417 p., pl.

L'histoire de la peinture à la fin du xix^e siècle ne saurait se borner à l'opposition d'un académisme teinté de réalisme et du courant impressionniste. Le recul du temps met en valeur d'autres tendances sans lesquelles le foisonnement artistique de cette époque apparaîtrait singulièrement appauvri. Parmi ces tendances, celles qu'on qualifie de « symbolistes », encore que le terme soit d'origine littéraire, viennent de faire l'objet en Hollande, sous la plume de Mme Bettina Polak, d'une étude très précise et qui, parce qu'elle met en vedette des artistes néerlandais, ouvre des perspectives toutes nouvelles.

Certes les noms de Toorop ou de Thorn Prikker, pour ne citer que les plus importants, sont peu familiers aux Français ; les nombreuses reproductions que ce livre nous donne de leurs œuvres tant gravées que peintes, ne permettraient guère de le regretter, à s'en tenir au seul point de vue de l'esthétique. Mais il en va autrement si l'on replace ces peintres, comme l'a fait Mme Polak, dans le contexte non seulement artistique mais littéraire de leur époque. Influencés par la France, en relation avec des artistes et des poètes français, ayant souvent travaillé chez nous, ces artistes nous intéressent à plus d'un titre. Ils nous montrent une preuve nouvelle de l'étonnante influence qu'a pu exercer l'atmosphère « fin-de-siècle » dont la dénomination même a été adoptée en divers pays. Ce qu'étudie cet ouvrage, c'est un courant international qui prend sa source chez les préraphaélites anglais pour se développer dans des directions variées : art décoratif dont les manifestations se nomment « modern style », « art nouveau » ou « Jugendstil », tendances nouvelles du livre illustré et de l'affiche, avec Morris, Schwabe ou Grasset, essais de toutes sortes où se trouvent impliqués des artistes différents, tels que Van de Velde, Munch ou Maurice Denis.

Passant en revue les ressources littéraires — au moins certaines d'entre elles, car sur ce point elle se borne à des généralités — Mme Polak met en relief le rôle de Huysmans avec *A Rebours*, et de nombreux poètes symbolistes. Elle dresse un catalogue des thèmes principaux tels qu'ils se révèlent chez les peintres et les illustrateurs : oppositions diable-bleu, sensualité-ascétisme, présence des « femmes fatales » Salomé ou Béatrice, répétition de certains symboles, lys, lotus ou cygne. Elle signale encore la découverte des arts exotiques, le retour aux Primitifs, le mysticisme des Rose-Croix ou d'un Frederik van Eeden, les tentatives vers un art social dues à W. Morris ou au groupe poétique des « Tachtigers » — comme quelques-unes des composantes de ce milieu dévoré de

curiosité mais sans doute plus apte à assimiler les idées et les théories qui soufflent de partout qu'à réaliser de fortes créations. Tant de symboles et d'artifices détournent les artistes des préoccupations purement plastiques. Un Jan Toorop, par exemple, à coup sûr le mieux doué des artistes hollandais qui ont participé à ce mouvement, avait d'abord exécuté des toiles réalistes influencées par Ensor; mais il marche bientôt sur les brisées de Rops et de Redon avant d'aller chercher directement son inspiration chez Poë, chez Maeterlinck ou chez Jean Lorrain (*les Trois Fiancées*, 1893). Thorn Prikker, lui, vient de l'Impressionnisme; mais c'est le poète Albert Verwey qui lui montre la voie où il s'engage vers une peinture tortueuse aux lignes savamment compliquées. C'est Puvis de Chavannes qui servit de modèle à Der Kinderen, tenté par de froides décorations mystiques: ses réussites sont plus remarquables dans le domaine du livre où il suit l'exemple des Anglais. Les tentatives voisines de Roland Holst, surtout lithographe, portent visiblement la marque d'Aubrey Beardsley.

On voit dans quelles directions variées s'est engagée Mme Polak en faisant revivre ce petit groupe d'artistes mal connus. Ajoutons que son livre, écrit en néerlandais, comporte un important résumé en anglais qui en facilite l'approche; le texte est accompagné de 119 reproductions et du catalogue raisonné des quatre artistes hollandais que nous avons cités.

JACQUES LETHÈVE.

F. DE DAINVILLE, S. J. — *Cartes anciennes de l'Eglise de France...* — Paris, Librairie philosophique Vrin, 1956, in-8°, 324 p., 20 fig., XVI pl. hors texte.

On a déjà loué l'importante et neuve contribution que l'ouvrage du P. de Dainville sur les cartes anciennes de l'Eglise de France apporte à l'histoire, non seulement religieuse, mais sociale et politique de la France entre la Réforme et la Révolution.

Il convient aussi d'attirer l'attention sur la contribution tout aussi neuve que cet ouvrage apporte à un chapitre de l'histoire de la gravure, celui de la gravure de cartes.

Tout d'abord, le catalogue, dressé par l'auteur, des cartes des diocèses de France, des cartes des maisons religieuses et de celles concernant les protestants, dont les notices comportent toujours le nom du graveur lorsqu'il est porté sur ces cartes, fait ressortir les noms de près de cent trente graveurs, véritable répertoire de graveurs spécialisés dans la gravure de géographie dont il n'existe point d'équivalent ailleurs.

D'autre part, le guide à l'usage du curieux amateur de cartes, qui fait suite au catalogue, ne se contente pas seulement de retracer l'histoire de la gravure des cartes en soulignant l'évolution de la technique. L'auteur ne laisse rien ignorer non plus des détails mêmes de cette technique, en rappelant ce qu'il doit dans ce domaine à des ouvrages devenus maintenant presque introuvables comme la *Notice sur la gravure topographique et géographique* (1803) de Bacler d'Albe.

C'est vers 1750 que se situe le perfectionnement de la gravure géographique en Europe, essor auquel a certainement contribué la carte de Cassini qui mobilisa longuement l'activité de nombreux graveurs pari-

siens. Le trait géographique, la lettre, l'eau-forte des montagnes et des bois, le filage des eaux, le « fini » étaient les cinq opérations de la gravure de cartes, sur l'exécution desquelles l'auteur fournit toutes les explications désirables. Au « fini » se rattachent les ornements qui relèvent franchement de la « petite estampe », car les cartouches étaient souvent confiés à des ornementalistes réputés, tel Choffard.

Les « marques d'honneur » sont étudiés dans le détail: chapeau à dix houppes de chaque côté des archevêques, à six houppes des évêques, à trois houppes des protonotaires, crosse tournée au dedans et mitre un peu tournée des abbés, etc. Bien d'autres détails sont aussi donnés sur les termes, les marques, les échelles, les lettres, l'impression, l'enluminure et le tirage des cartes, qui achèvent de faire de ce chapitre de l'ouvrage du P. de Dainville, un appendice aussi intéressant qu'inédit de l'histoire de la gravure.

JEAN VALLERY-RADOT.

A. JEFFERIES COLLINS. — *Jewels and plate of queen Elizabeth, the inventory of 1574*, publié par le British Museum, 1955, in-4°, 600 p., dont 260 d'introduction.

Il s'agit d'un travail de trente ans. M. Collins a donné, d'après deux manuscrits du British Museum, l'inventaire de la collection royale, décidé en 1570, et exécuté à partir de 1574. Cet inventaire est tenu à jour jusqu'au milieu du XVII^e siècle, de sorte qu'on peut voir toute l'histoire de la collection. Cette histoire commence dès 1344 (première trace d'une collection royale); mais les rois qui aiment vraiment l'argenterie et les objets d'art sont, selon l'auteur, Henri VIII et la reine Elizabeth. L'introduction, très remarquable, nous montre la formation de cet ensemble qui va vite devenir admirable; nous voyons ces souverains acheter à des orfèvres étrangers de belles pièces, se les faire donner en présent de nouvel an (jusqu'en 1588), y joindre les biens des traîtres et des félons, les biens d'église aussi. Cet immense ensemble qui comprend, outre les regalia, de la vaisselle d'église, la vaisselle royale, et même les « Kytchen Plate » en argent, n'est pas conservé dans des coffres, sans servir: il est utilisé par la reine, par la famille royale, les prisonniers d'Etat, les ambassadeurs (et ceux-ci se croient autorisés à ne rien rendre, cf. p. 72, 143).

Malgré cela, malgré les présents de la reine (peut-être moins nombreux qu'on ne le pense, car un texte que nous avons retrouvé dans les *Foreign Papers* en 1562 dit que la reine est si avare de présents envers le roi de France que son ambassadeur en est gêné), à sa mort, la collection était presque intacte. Mais elle fut dispersée par les prodigalités de Charles I^{er} et à cause de ses besoins d'argent qui la lui faisaient considérer uniquement comme un trésor à vendre ou à fondre. Les puritains, pour des raisons doctrinales, achèvent la dispersion des joyaux, et la Jewel-House se vide.

M. Collins a cherché des traces de ces trésors; il a trouvé plusieurs pièces en Russie, au Danemark, dans les paroisses anglaises, dans les dessins d'Holbein qui a travaillé pour le roi. Une pièce importante est conservée au British Museum, c'est celle que les

Anglais appellent « the royal gold Cup ». Décorée de l'image de sainte Agnès, que le roi de France Charles V considérait comme sa patronne, elle fut exécutée à Paris vers 1380; le duc de Berry voulait l'offrir à Charles V, mais elle n'était peut-être pas terminée à sa mort, et il ne l'offrit qu'à Charles VI (1391). Elle resta en France jusqu'en 1434; alors Bedford l'envoya en Angleterre pour les collections royales; elle en sortit en 1604, offerte par Jacques II à un grand seigneur espagnol. Elle devait repasser par la France (coll. du baron Pichon) avant d'être achetée par le Musée en 1891.

On voit donc par ces quelques exemples l'intérêt d'un tel inventaire, présenté avec un soin exemplaire; les notices supposent un travail considérable, et l'ouvrage restera comme un monument.

GEORGES WILDENSTEIN.

Pierre MOISY. — *Les Séjours en France de Sulpice Boisserée (1820-1825)*, t. X de la Bibliothèque de la Société des études germaniques, I.A.C., 1956, in-8°, 364 p., frontisp.

Ce travail, au titre trop modeste, est, en réalité, à propos des trois voyages de Boisserée à Paris (1820, 1823, 1825), non seulement le portrait d'un personnage curieux, archéologue et homme d'affaires, mais l'étude du commencement de l'intérêt pour la peinture du xv^e siècle en Allemagne et en France, ainsi que celle des débuts de la lithographie (employée pour reproduire les œuvres d'art) dans les deux pays.

Boisserée a été fort bien reçu en France, notamment par le baron Gérard (et M. Moisy attire justement l'attention sur les rapports de son *Premier Baiser de l'Amour* avec les recherches du savant allemand), et par Chateaubriand (à l'exposition Chateaubriand de 1948 figurait une planche de la cathédrale de Cologne); cependant, il n'aimait pas les Français. Il leur reprochait de se refuser à croire à sa théorie essentielle: l'origine germanique du gothique et la suprématie allemande dans ce style, idée spécifiquement allemande, et qu'on retrouve dans une instruction d'Hitler (1941) que M. Moisy a raison de citer: « Il est recommandé aux services locaux de la Staffel du Nord-Ouest de présenter les œuvres d'art françaises antérieures à la Révolution... comme réalisées par un peuple formé en grande partie d'éléments germaniques. »

Et pourtant, bien que les archéologues, Verneil notamment (p. 172) aient discuté victorieusement les opinions de Boisserée, les artistes et les littérateurs de France ont été extrêmement frappés par son apo-

logie de la cathédrale de Cologne (Montalembert, par exemple, p. 146).

Enfin, M. Moisy cite et reproduit un ensemble de lettres de correspondants français conservées aux archives de Cologne. Son livre, nouveau, est excellent, et agréable à lire malgré l'aridité apparente du sujet.

G. W.

Arthur M. HIND. — *Engraving in England in the sixteenth and seventeenth centuries, a descriptive cat. Part. II, the reign of James I*, Cambridge University Press, 1915, in-4°, XXXII et 413 p., 618 illust.

M. Hind nous donne ici le second volume de son monumental catalogue; c'est la suite chronologique du tome I, consacré à l'époque Tudor. Présenté avec beaucoup de soin, il nous apporte des catalogues précédés de notices sérieuses; évidemment, l'estampe anglaise, alors, n'est pas encore à sa grande période; les graveurs, tous d'origine flamande, ne produisent guère que des portraits de grands personnages et de littérateurs ou quelques vues. Mais, au point de vue de l'histoire anglaise, ces portraits quoique traités avec un métier assez dur et monotone, ont un intérêt considérable. On trouve naturellement ici une étude, d'ailleurs remarquable, sur la fameuse gravure de Martin Droeshout représentant Shakespeare (1613), seule représentation authentique du dramaturge (M. Hind nous rappelle que son plus ancien portrait peint, le "Flower portrait", est exécuté d'après l'estampe, elle-même gravée d'après une aquarelle). L'auteur analyse aussi, longuement, l'*Herowologia* (1620), recueil d'estampes sur les hommes illustres anglais, dont l'esprit se souvient du recueil français de Thevet sur le même sujet (1584); on sait que le plus bel exemplaire connu, celui de M. Lessing Rosenwald, vient de Mariette. Les sujets de mœurs, assez fréquents au début du xvii^e siècle en France, semblent extrêmement rares en Angleterre; M. Hind ne cite guère qu'une satire sur la bonté des hommes et la méchanceté des femmes (n° 97 d'Elstrack) dont il n'a pas vu d'épreuve, et où il ne semble pas reconnaître l'histoire de la *Bigorne* et la *Chicheface*, traitée bien souvent avant et après le xvii^e siècle dans l'estampe populaire de la France.

Le travail, redisons-le, est monumental, et représente toute une vie de recherches dans les bibliothèques et les cabinets d'estampes d'Angleterre. Il fait honneur à l'érudition de ce pays.

JEAN ADHÉMAR.

LA CHRONIQUE DES ARTS

L'INSTITUT COURTAULD, DE LONDRES

L'*Institut Courtauld* a maintenant 25 ans; il a été créé en 1931 par Samuel Courtauld (1876-1946), et il était dirigé à cette époque par W. G. Constable, depuis Conservateur des Peintures du Musée de Boston. Le rapport annuel que vient de publier son Directeur actuel, Sir Anthony Blunt, le montre en pleine activité.

On sait qu'il a été offert à l'Université de Londres par son fondateur, qui, la même année, après la mort de sa femme, lui a attribué son bel hôtel de Londres, 20 Portman Square, construit et décoré par Adams, et sa collection de tableaux qu'une récente exposition nous a permis de voir à l'Orangerie.

Courtauld était petit-fils de Sutton Sharpe, qui avait compté de nombreux amis parmi les artistes et les littérateurs au début du XIX^e siècle. Il avait lui-même, un des tout premiers en Angleterre, eu conscience de la révolution dans l'Art apportée par l'Impressionnisme, et il avait entrepris une collection en partant de ces novateurs. Ses principaux achats datent de 1924-1929 (le premier catalogue de sa galerie a été rédigé en 1932 par Paul Jamot et Percy-Moore Turner; le plus récent est celui de M. D. Cooper). Peu après, des entretiens avec ses amis le Viscount Lee de Fareham et Sir Robert Witt l'amènèrent à créer son Institut; il hésitait, car il se défiait des esthéticiens, mais son intérêt pour l'histoire de l'Art le décida. Depuis, la collection Lee rejoignit la sienne, et la documentation réunie par Sir Robert Witt de même.

Actuellement, l'Institut comprend une trentaine de personnes; il se compose d'un centre d'enseignement d'histoire de l'Art, avec un service photographique important, d'une bibliothèque (21.100 livres, et surtout 17.100 brochures), d'un centre de documentation et d'un centre de recherches. Le tout dirigé par un animateur remarquable doublé d'un grand savant, Sir Anthony Blunt.

L'activité et la richesse de l'Institut l'obligent à des modifications sérieuses : beaucoup de peintures ont été confiées à la *Tate Gallery* où elles comblent des lacunes importantes; un nouveau bâtiment est en construction dans Bloomsbury afin d'abriter à la fois l'*Institut Courtauld* et l'*Institut Warburg* ainsi que leurs collections de tableaux, dont celle de Lord Lee.

La *Witt reference library* occupe une grande partie de l'hôtel. C'est une collection de photographies et de découpures de journaux classée par écoles, par siècles et par noms de peintres. Elle a maintenant la célébrité du Rijksbureau de documentation de La Haye comme de la Bibliothèque Frick, et on ne peut faire aucun travail sur l'histoire de la peinture ni du dessin sans y venir travailler, car elle s'étend à toutes les écoles; les photographies y sont classées, à l'intérieur des boîtes consacrées à un artiste, par sujets, avec appréciations critiques du département; elle s'enrichit par des dons, des échanges, des acquisitions (18.735 photographies et reproductions sont entrées cette année). Des fiches y sont établies chaque fois qu'on rencontre un portrait anglais du XVIII^e siècle, et elles sont envoyées à la *National Portrait Gallery*.

Les étudiants, c'est-à-dire l'équivalent de ceux qui, en France, font un mémoire ou une thèse sont, cette année, au nombre de plus de 60. Leurs sujets vont du moyen âge à la fin du XIX^e siècle. Dans les diverses années et les diverses sections, nous pouvons citer des travaux qui paraîtront bientôt dans le *Journal* de l'Institut, le *Burlington Magazine*, et, certains, nous l'espérons, dans la *Gazette*.

On reconnaît dans le choix des sujets donnés aux élèves le goût du Professeur et son impulsion : Sir Anthony Blunt dirige seize travaux : en tant que grand spécialiste de notre XVII^e siècle, sur l'architecte Le Vau, les dessins de Claude Lorrain, Cassiano del Pozzo, Eustache

le Sueur, l'escalier en France au xvi^e et au xvii^e siècle; mais il dirige également des travaux sur Blake, Daumier, Pissarro, Degas, Cézanne, le Cubisme, la relation entre les peintres et le public en Angleterre.

Le Professeur J. Wilde dirige des thèses sur la peinture en Toscane, Pierino da Vinci, les Vénitiens, Inigo Jones, le Palais Royal d'Amsterdam.

Le Professeur Waterhouse, M. Geoffrey Webb, le Professeur E. H. Gombrich dirigent leurs étudiants vers l'histoire de l'architecture.

D'autres travaux sont en préparation sur Simon Marmion, Jean Pucelle, l'architecture romane en Provence (sous la direction de M. Jean Bony), la sculpture romane dans l'Ouest de la

France, Watts, Etty, Ward, Gibbs, Turner, Flaxman.

Visiblement, les centres d'intérêt pour les étudiants sont le xvii^e siècle français, le xix^e siècle, et l'art italien. Le xviii^e est presque entièrement oublié.

Les Professeurs jouent en plus un rôle très important dans les grandes commissions sur les Beaux-Arts. Quant aux étudiants, le dernier rapport nous montre qu'au cours de l'année onze d'entre eux sont devenus Conservateurs adjoints, Conservateurs ou Directeurs de Musées en Angleterre; l'un, le Dr. N. Stolow, a été nommé Scientific Adviser to the National Gallery of Canada à Ottawa.

G. W.

DANS LES MUSÉES

FRANCE

Le 30 décembre 1956, la **Joconde** a été légèrement endommagée. Un Bolivien, Hugo Unzaga Villegas, qui allait être rendu à son pays le lendemain, a, afin de se faire emprisonner en France, jeté une pierre dans la vitre protégeant le célèbre tableau. M. Georges Salles a aussitôt rassuré les Parisiens, alertés par une émission de radio disant que le tableau était crevé; il s'agit de quelques dommages peu importants au bras de la *Joconde*; M. G. Goulinat les a réparés soigneusement en 14 heures.

Allons-nous voir les caricaturistes préconiser, comme en 1911, lors du vol, « le tableau coffre-fort, réclamé depuis longtemps par tous les amis du Louvre dignes de ce nom » (image de G. Pavis, dans *le Rire* du 21 septembre 1911)?

Les récentes acquisitions du département des Antiquités orientales du **Louvre** ont fait l'objet d'un article de M.-Th. Barrelet, dans la *Revue d'Assyriologie*, n° 3, 1956.

Notre éditorial sur le **Musée permanent** nous a valu plusieurs lettres, dont une de M. Carl Nordenfalk nous félicitant vivement. D'autre part, plusieurs correspondants attirent notre attention sur le **Musée du Louvre**, où actuellement certaines salles françaises du xvii^e siècle sont fermées deux fois par semaine. En effet, nous apprenons qu'en raison des restrictions de personnel, les jeudi et samedi seront fermées: la salle des

bronzes antiques; la salle étrusque; la salle des antiquités musulmanes; la salle du legs de la princesse de Crô; la salle du mobilier et de l'orfèvrerie. Les mercredi et dimanche: les salles d'objets d'art dites de la Colonnade; les salles de peinture du xviii^e siècle (second étage); les salles de céramique antique. Les lundi et vendredi: les salles des antiquités orientales.

Le rapport de M. Giraud sur le **monument commémoratif de la Déportation** à placer à la pointe de la Cité a été adopté par la *Commission du Vieux Paris* (7 juin 1956), malgré un contre-projet de M. V. Bucaille plaçant ce monument au mont Valérien.

Le **salon des jeux de la reine Marie-Antoinette à Compiègne** (1787) vient d'être reconstitué par M. Max Terrier, qui présente ce travail important dans la *Revue des Arts* d'octobre. M. Terrier s'y déclare partisan fervent de telles reconstitutions, dont il prédit le succès; selon lui on arrivera bientôt à « considérer comme du bric-à-brac... même le groupement des plus beaux meubles réunis dans des salles de musées... »

Le conservateur des **Musées de Dijon**, M. Pierre Quarré, a organisé une excellente exposition au moment de la Semaine des Musées. Il a non seulement rappelé par une série de cartes et de plans les nombreux musées de la région ainsi que les

sites de fouilles, et montré quelques des aménagements récents des Musées de Bourgogne; mais surtout, il a exposé des œuvres des Musées et les documents qui les commentent: un des pleurants du tombeau de Jean-sans-Peur était accompagné de cartes montrant l'itinéraire du cortège funèbre, de manuscrits et de dessins anciens; un paysage de Poussin était commenté visuellement par un dessin préparatoire, des photographies de répliques, et des gravures de têtes d'expression d'après Poussin ayant servi au xviii^e siècle à l'enseignement à l'Ecole de dessin de Dijon. Il y a là une initiative neuve et intéressante. Le catalogue est suivi de la liste des quarante-deux expositions faites au Musée depuis 1946.

M. Robert Lang vient de publier, très judicieusement, deux numéros *d'Art et Style* très illustrés sur des musées français: le **Musée de Tours**, préface par Boris Lossky (*A. et S.*, n° 40); — le **Musée de Grenoble** (*A. et S.*, n° 37).

Mme J. Alexandre-Debray, conseiller municipal, a signalé dans une question écrite (n° 1681) à M. le Préfet de la Seine, « deux chefs-d'œuvre de la sculpture française généralement méconnus », les **Quadrages du Grand Palais** par le sculpteur Recipon, et lui a suggéré de les éclairer par des projecteurs. Ne conviendrait-il pas, avant, de nettoyer et de remettre en état ce qu'elle appelle « des prodiges d'art et de science de la sculpture »?

ALLEMAGNE

Dans le *Burlington Magazine* de juillet 1956, Otto Kurz donne des indications précises et détaillées sur les conditions actuelles des **Musées de Berlin**. Un de nos correspondants nous permettra bientôt d'en donner aussi des nouvelles à nos lecteurs.

○

Le Cabinet des Estampes de Karlsruhe publie le Catalogue de ses dessins allemands primitifs (éd. Woldemar Klein, Baden).

○

Le *Hampton Court Bridge* de Sisley (1874) a été acheté récemment par le **Musée Wallraf-Richartz de Cologne** (cf. *Die Kunst*, oct. 1956).

ANGLETERRE

Peu de temps avant sa mort, en 1837, *Sir John Soane* avait obtenu, par un Acte du Parlement, que sa **Maison de Lincoln's Inn Fields**, avec sa collection, devienne une institution nationale. Cette collection, bien connue, comprend 9.000 dessins d'architecture, qu'on met maintenant en valeur. Cent de ces dessins ont été exposés à Kenwood. Soane a été le témoin à la fois de l'apogée du Classicisme, et du début du Romantisme, et son œuvre a subi ces deux influences. Les nombreuses recherches de Soane, et ses anticipations, nous valent des fantaisies où il rejoint parfois Le Corbusier.

○

Petworth House, près Midhurst (Sussex) ainsi que ses collections (dont l'Aphrodite Leconfield, considérée comme un original de Praxitèle, et un groupe de vingt peintures de Turner, hôte d'un des propriétaires, lord Egremont), vient de passer entre les mains du Trésor anglais. Cette opération a servi à payer les droits de succession du troisième baron Leconfield, mort en 1952, un des plus grands propriétaires fonciers de l'Angleterre. M. Trenchard Cox et Sir Anthony Blunt sont nommés "Treasury advisers".

○

The Laing, Newcastle upon Tyne, the creation of an Art Gallery, 1956, in-8°. — La galerie a été créée il y a cinquante ans par un don d'Alexander Laing; son directeur depuis cette époque, M. C. Bernard Stevenson, publie aujourd'hui cet essai avec une étude sur les collections, dont une d'aquarelles anglaises.

Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, Oxford, by K. T. Parker, t. II, *Italian Schools*, Clarendon Press, 1956, in-8°, XX-576 p., 240 pl. — Après le premier volume consacré aux Ecoles du Nord, à celles de France et d'Espagne, M. Parker, dont on sait le sérieux, l'érudition et le goût, traite ici des dessins italiens. Ceux-ci sont très nombreux à Oxford, et les premiers, donnés en 1845 par un ensemble de souscripteurs, étaient des dessins de l'Ecole de Raphaël. L'orientation est restée, à peu de chose près, la même, pendant longtemps, et le noyau de la collection est fait de dessins du xv^e et du xvi^e siècle; toutefois M. Parker, voyant là des limites discutables, a acheté dans ces dernières années, systématiquement, 400 dessins du xvii^e et du xviii^e siècle. Les notices sont très bien faites, elles témoignent de recherches bien rares dans le monde actuel. En ce qui concerne l'histoire de la collection, M. Parker s'appuie sur un travail de son élève M. D. Sutton (1938) encore manuscrit. Le livre, véritable monument et excellent exemple, s'achève par de bonnes planches reproduisant 240 des 1.115 dessins.

G. W.

○

National Museum of Wales, Cat. of oil-paintings, par John Steegmann et Philip J. Barlow, Cardiff, 1955, in-8°, 168 p., 20 pl. — Ce Musée prétend avant tout montrer à ses visiteurs par ses peintures, ses sculptures, ses dessins, ses gravures, leur terre natale. Par conséquent, on y voit les artistes du pays, les paysages, les coutumes, les portraits des grands hommes. La collection, bien choisie, permet, malgré l'aspect volontairement documentaire, de voir des œuvres de qualité du xvii^e et du xviii^e siècle. De plus, le don Gwendoline E. Davies (1952) a fait entrer au Musée un très bel ensemble de tableaux français du xix^e siècle, des Renoir, surtout des Monet et des Daumier.

○

Une croix processionnelle vient d'être léguée à la paroisse de **Totteridge** (Middlesex) par M. McLoughlin. Il s'agit d'une œuvre toscane de la fin du xv^e siècle, due peut-être à un élève de Francesco Marti de Lucques (*Connoisseur*, août 1956).

CANADA

Directory of the Canadian Museums association, 1955, compiled by

Mabel W. Godwin, Ottawa, janv. 1956. — L'Association canadienne des Musées publie une liste des **Musées du Canada** avec leur adresse, leur histoire, leurs services, leurs moyens de vivre, le nom de leurs conservateurs. Travail très utile et présenté sous une forme modeste. Il n'en existait pas de semblable depuis le *Report of the Museums of Canada* de 1932.

ETATS-UNIS

Dans le rapport annuel du **Metropolitan Museum of Art**, M. Roland Redmond, président du Conseil d'administration de ce musée, annonce que le nombre de membres de l'institution se chiffre à 12.504, et que le nombre de visiteurs s'est élevé, pour l'année, à 2.527.120. M. James J. Rorimer, directeur du Musée, fait savoir que 691 œuvres d'art, 1.819 gravures et livres rares, ainsi que 663 objets pour l'Institut du Costume, sont venus augmenter les collections du Musée. M. Rorimer fait mention également des cours de muséologie donnés par des conservateurs du Musée et les professeurs de la Faculté de l'*Institute of Fine Arts* de l'Université de New York; il a souligné l'importance d'un personnel érudit et compétent pour étudier les œuvres d'art et organiser des expositions dont aucun musée ne peut se passer.

○

Quatre peintures importantes, dont chacune représente une école différente, sont exposées au **Metropolitan Museum of Art** grâce à la générosité de la Putnam Foundation: *Portrait de Guy XVII, comte de Laval*, par François Clouet; *Portrait du Cardinal Bembo*, par Titien; *Vue de Haarlem*, par Jakob Van Ruysdaël, et *l'Adoration des Mages*, par le Maître de la Légende de sainte Lucie. Deux autres œuvres appartenant à la Fondation sont exposées au Metropolitan Museum depuis 1953: *Portrait du duc de Mantoue*, par Rubens, et *Portrait de M. Cooper Penrose*, par David.

○

Le **Musée de Boston** a acheté un paysage comtois de Courbet, venant de la collection Beatty.

○

L'**Art Institute de Chicago** a fait paraître son rapport annuel 1955-1956. Il signale que le prix qui aurait dû être demandé à chaque visiteur afin d'éviter tout déficit dans la gestion du Musée, aurait été pour l'année dernière de 2 dollars 40. Heu-

reusement, sont venus des dons et des legs importants (2.278 dons et legs se montant à 1.343.870 dollars). Parmi ceux-ci, on peut citer notamment pour l'année passée, le legs de Charles H. Worcester s'élevant à 400.000 dollars, destinés à augmenter le fonds que lui-même, avec Mrs. Worcester, avait établi pour le maintien et l'amélioration de la splendide collection de peintures qu'ils avaient donnée auparavant à l'Institut. Le rapport nous donne également les noms des donateurs pour l'année 1955-1956, classés suivant le montant de leur don. Parmi ceux ayant donné 50.000 dollars ou plus, on relève les noms suivants : Thomas E. Donneley, Mr. et Mrs. Everett D. Graff, Mrs. Clive Runnells. Parmi les expositions qui eurent lieu, la plus appréciée fut celle de Toulouse-Lautrec. Cette exposition, organisée avec le concours du Philadelphia Museum of Art et du musée d'Albi, comprenait des peintures, dessins, affiches et gravures de ce peintre. 107.000 personnes la visitèrent, contre 80.000 pour l'exposition des dessins français. La collection de peintures s'est enrichie de quelques œuvres, notamment un intéressant tableau espagnol du XVI^e siècle, par Juan Sanchez Cotan, précurseur de Zurbaran, don de Mr. et Mrs. Leigh B. Block, et un Courbet : *la Vallée*

du *Printemps noir*, offert par Mr. et Mrs. Morris I. Kaplan.

Retenons aussi que ce musée est celui qui compte le plus grand nombre de membres à vie, et qu'il se place au deuxième rang des musées du monde pour le nombre total de ses membres.

La *Vénus victorieuse*, de Renoir, a été offerte en don au **Portland Art Museum**, par M. et Mme Victor M. Carter, de Los Angeles.

La **Memorial Art Gallery of the University of Rochester** a reçu une collection importante d'argenterie des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, léguée à ce musée par Mme Edith H. Woodward. Les soixante-douze objets ont été choisis par M. Peter Guille, directeur du *Sterling and Francine Clark Institute* de Williamstown, qui avait aidé la famille Woodward à former sa collection.

Eleuthère I. Du Pont, président de la **Wilmington Society of Fine Arts**, a fait savoir dans son rapport annuel que la construction d'une aile du musée, consacrée à la mémoire de H. Fletcher Brown, ainsi que celle des salles prévues pour des cours d'enseignement, vient d'être complétée. Mme Adelyn-Breeskin, directrice

du **Baltimore Museum of Art**, a fait, lors de la cérémonie d'inauguration, une conférence sur *l'Importance d'un Programme d'Enseignement dans les Musées*.

Sous la direction de M. Francis Taylor, le **Worcester Art Museum** a été rénové, et ses galeries réinstallées, permettant ainsi la présentation de cinquante peintures supplémentaires qui n'avaient pas été exposées auparavant. Cette nouvelle présentation marque le soixantième anniversaire du musée.

Ce même musée, grâce aux revenus du fonds Eliza S. Paine, a acquis une *Nature morte avec fleurs*, du peintre hollandais Jacob Van Walscapelle.

NORVEGE

L'activité des **Musées norvégiens** pendant l'année 1955 est analysée dans *Museums-Nytt*, 1956, fasc. I.

PAYS-BAS

Trente-cinq volumes sur les différents **Musées de Hollande** ont été publiés dans ce pays en 1954-1955.

M. Th. H. Lunsing Scheurleer raconte la création de la **collection royale hollandaise de raretés** (Het Koninklijk Kabinet Van Zeldzaamheden), à La Haye en 1816, et son développement (*Bull. Van de Kon. Ned. Oudheid Kundige Bond*, 15 nov. 1956).

NOMINATIONS ET PROMOTIONS

Après la magnifique restauration de la cathédrale de Rouen dont nous avons parlé, **M. Albert Chauvel**, inspecteur général des Monuments historiques, architecte de la cathédrale, et **M. Georges Laufry**, président de la Société des Amis des Monuments rouennais, entrepreneur des travaux de l'église, ont été nommés par S. S. le Pape, Chevaliers de Saint-Grégoire-le-Grand.

M. André Warnod a obtenu le prix de la Critique d'art 1956 avec son livre : *Fils de Montmartre, souvenirs* (chez A. Fayard, 1956).

Le *Financial Times* s'est attaché **M. Denys Sutton**, collaborateur de la *Gazette des Beaux-Arts*, qui y rend compte, une fois par semaine, des événements de l'actualité artistique. Félicitons ce grand journal d'avoir fait appel à un critique si remarquable et si apprécié.

La revue **Goya** a reçu le premier grand prix d'honneur de l'information et de la critique pour son numéro sur la Biennale.

Le **Dr. James J. Heslin** vient d'être nommé directeur adjoint et bibliothécaire de la *New York Historical Society*.

M. James H. Elliott, anciennement directeur suppléant au Walter Art Center de Minneapolis, a été nommé conservateur en chef adjoint au *Los Angeles County Museum*. Au cours de l'année 1955, M. Elliott a rempli les fonctions de critique d'art à l'édition de Paris du *New York Herald Tribune*.

M. Creighton Gilbert a été nommé professeur adjoint à l'*Université de l'Indiana*.

M. J. Le Roy Davidson est nommé

professeur au *Pomona College* en Californie.

M. E. Maurice Bloch est nommé membre de la Faculté des Arts et des Lettres de l'*Université de Californie* à Los Angeles.

M. Harris K. Prior, ancien directeur du Community Arts Program of Munson-Williams-Proctor Institute, va assumer les fonctions de directeur de l'*American Federation of Arts*.

M. Paul Perrot vient d'être nommé directeur adjoint du *Corning Museum of Glass*, Corning, N. Y.

M. Armando Barrios a été nommé directeur du *Musco de Bellas Artes* de Caracas, Venezuela. Le professeur Barrios, qui est bien connu comme peintre, a exposé ses œuvres à la Galerie Saint-Augustin, à Paris, le mois dernier.

LÉGISLATION DES ARTS ET DES MUSÉES

Par arrêté en date du 14 novembre 1956, il a été ouvert, à titre de legs et donations, sur 1956, des crédits de 1.390.687 fr., 5.000 fr., 16.852 fr., applicables au chapitre 37-92 : « Emploi de fonds provenant de legs et de donations » du budget de l'Education nationale (*J. O.*, 25.XI.1956).

Par arrêté du 19 octobre 1956 a été déclarée d'utilité publique l'acquisition faite par l'Etat, par voie d'expropriation, des immeubles situés dans la commune de Bavay (Nord), qui renferment des vestiges archéologiques (*J. O.*, 1.XI.1956).

Un décret du 16.XI.1956 fixe les indemnités annuelles accordées aux personnes collaborant aux travaux relatifs aux publications de l'Académie

des Inscriptions et Belles-Lettres (*J. O.*, 20.XI.1956).

Par arrêté en date du 7 novembre 1956, il a été ouvert, à titre de fonds de concours, des crédits applicables à divers chapitres du budget de l'Education nationale pour 1956. Parmi ceux-ci, relevons :

Arts et Lettres : Mobilier et manufactures nationales, salaires et accessoires de salaire des personnels ouvriers rémunérés sur la base du commerce et de l'industrie. 29.843 F

Arts et Lettres : Musées, rémunérations principales (art. prem. : Traitements du personnel titulaire). 2.413.230 F

Arts et Lettres : Indem-

nités et allocations diverses (art. 2 : Musées de France). 43.200 F

Arts et Lettres : Enseignement et production artistiques, matériel (art. prem. : Ecoles nationales d'art des départements). 368.525 F

Architecture : Subventions diverses (art. 4 : Fouilles archéologiques). 1.250.000 F

Par ce même arrêté, il a été ouvert, à titre de fonds de concours, pour 1956, un crédit de paiement de 13 millions de francs, applicable au chapitre 55 80 : « Service des eaux de Versailles, Marly et Saint-Cloud, équipement » du budget de l'Education nationale (*J. O.*, 25.XI.1956).

CONGRÈS — ÉCOLES — CONFÉRENCES

Le *J. O.* du 3.XI.1956 publie l'arrêté du 20.X.1956 donnant les nouvelles conditions des épreuves auxquelles doivent satisfaire les candidats au diplôme d'Etudes supérieures d'Art et d'Archéologie dans les facultés de Lettres.

Le concours d'entrée dans la section supérieure de l'Ecole du Louvre aura lieu, pour l'année scolaire 1957-1958, le 1^{er} et le 2 octobre 1957 (*J. O.*, 28.XI.1956).

Les visites-conférences dans les monuments historiques en 1956 ont été suivies par plus de 35.000 auditeurs (dont 3.000 pour la cathédrale de Chartres).

Une société pour la publication et l'étude des documents anciens est en train de se constituer sous l'impulsion de M. Masai, conservateur des Manuscrits de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

La Classe des Beaux-Arts à l'Athénée de Genève a tenu son assemblée générale le 2 novembre sous

la présidence de M. Bernard Gagnebin. M. Jacques Dupont y a fait une conférence sur les *Amateurs d'art d'hier et d'aujourd'hui*.

M. Sanchez Canton a donné, à la séance de clôture du Cours d'Eté de Saint-Jacques de Compostelle, la conférence suivante : *Problèmes dans l'étude de la vie et des œuvres de Vélasquez* (quelques-uns des problèmes qui peuvent se poser dans l'étude de la vie d'un grand peintre : celui de sa famille, celui des débuts de sa formation, le foyer de Vélasquez, Juan de Pareja, son disciple et esclave prétendu, enfin l'examen des livres que possédait Vélasquez, en déduisant de ceux qui lui manquaient et de ceux qu'il avait acquis, des traits de sa personnalité).

La *Kunstchronik* d'octobre (9^e année, t. X), donne un compte rendu des rencontres d'historiens d'art allemands à Essen (2 au 4 août). Relevons-y notamment la communication d'Hermann Schnitzler sur l'autel d'or d'Aix-la-Chapelle, celles de Tilman

Buddensieg sur la localisation de l'autel de Bâle du Musée de Cluny (école de Fulda), d'Albert Verbeck sur une cathédrale mérovingienne à Maastricht, de Roger N. Quink sur l'influence ottonienne dans la cathédrale de Winchester, de Richard Hamann sur Reims, centre d'art aux XII^e et XIII^e siècles. Dans une section plus réduite consacrée à l'art après la Renaissance, nous relevons le travail de Martin Gosebruch sur la *Varietas* chez Alberti, et celui de Willibald Sauerlander sur les *Saisons*, peintes par Poussin pour le cardinal de Richelieu (sera repris dans le *Münchener Jahrbuch*). Tous ces comptes rendus sont suivis de ceux des discussions qui ont accompagné les conférences.

M. Arturo Bassi a fondé à Arezzo, piazza S. Francisco 401, un Centre d'études Piero della Francesca, destiné à recueillir les photographies de l'œuvre du Maître et à réunir sa bibliographie. Le Centre publie de petits dépliants destinés, selon une formule qui peut sembler dangereuse, à « présenter des œuvres inconnues à l'opinion des critiques ».

EXPOSITIONS

FRANCE

A **Clermont-Ferrand**, une exposition intitulée : **Richesses de la Bibliothèque et du Musée** (émaux, livres, reliures) a eu lieu récemment.

○

Une exposition du peintre dijonnais **E.-L. Bonnotte** (1875-1954) a eu lieu dans les salles annexes du **Musée de Dijon**; dans le catalogue, la préface pas Gaston Gérard rappelle la carrière brillante de ce peintre, dont les meilleures œuvres n'avaient pas encore été exposées.

○

Les expositions dans les Bibliothèques françaises, au cours de ces cinq dernières années, par J. Lethève, dans le *Bulletin des Bibliothèques de France*, 1956. — Travail intéressant, avec référence à des articles sur le sujet. L'activité des Bibliothèques et l'impulsion donnée par M. Julien Cain sont mises justement à l'honneur. On aurait aussi aimé voir l'auteur insister sur le rôle central joué par le Cabinet des Estampes, à la fois dans l'organisation et dans le prêt des pièces; on l'aurait vu volontiers, aussi, citer le nom des organisateurs et des auteurs de catalogues, parmi lesquels, d'ailleurs, il compte lui-même.

○

Dans sa première séance du 27 novembre 1956, sans discussion, l'Assemblée Nationale, sur proposition de M. Jean-Raymond Guyon, rapporteur de la Commission des Finances, a autorisé le secrétaire d'Etat à l'Industrie et au Commerce à engager des dépenses de l'ordre de 2.330 millions de francs pour **l'organisation de la section française à l'exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958**.

D'après le rapport de M. Guyon, on verra dans l'exposition un **Plaidoyer pour l'homme** : 1° le Français dans son travail quotidien; 2° le Français dans sa vie individuelle et dans sa vie collective (dans le cadre du foyer, de la vie et de l'Etat); 3° la pensée française (aspects spirituels et « prolongements matérialisés par la technique »).

Le rapporteur souligne que l'exposition de New York en 1939 avait coûté 4 milliards de notre monnaie, et

que les Etats-Unis et la Russie consacreront à leur participation à l'exposition de Bruxelles, 15 et 5 milliards (*J. O.*, débats parlementaires, 28.XI. 1956).

ALLEMAGNE

Exposition de **Turqueries** au Musée de **Karlsruhe**, à propos du 300^e anniversaire du margrave Ludwig Wilhelm de Bade, dit « Türkenlouis ».

○

Une exposition du **Rococo** est préparée à **Münich** par le Conseil de l'Europe pour 1958. Le conservateur du Bayerischen National Museum, Theodor Müller, en est chargé.

ANGLETERRE

Un **Paysage de John Constable**, l'une des premières œuvres importantes du maître, mentionnée par Joseph Farington dans son journal, mais perdue de vue depuis, vient d'être à nouveau portée à l'attention du public. Cette toile est exposée depuis le mois de novembre, au **Victoria and Albert Museum** à Londres, où l'on pourra la voir encore jusqu'au mois d'avril.

○

Des œuvres de l'aquarelliste américain, **John Marin**, mort il y a trois ans, sont exposées à l'**Arts Council Gallery** de Londres.

○

Sir Philip Hendy a adressé une lettre au rédacteur du *London Times*, en réponse à un article paru dans ce journal, sous le titre *Paying for exports* : cette lettre souligne la valeur intrinsèque des arts en tant que langage international et moyen de communication et de compréhension entre les peuples. « Depuis la guerre, il y a eu un développement extraordinaire dans les échanges d'idées à travers l'art sous toutes ses formes... On peut considérer ces échanges comme des armes idéologiques utilisées par les gouvernements dans leur lutte pour gagner la guerre froide. » Et Sir Ph. Hendy se demande si la Grande Bretagne peut se permettre de limiter ses dépenses, dans le domaine artistique des exportations, à £ 15.622 par an, alors qu'un pays tel que l'Autriche a dépensé au cours de la même période une somme de £ 20.000 pour la tournée d'un seul orchestre symphonique. Il fait remar-

quer encore qu'à la lumière des événements et des tensions mondiales, une dépense pareille ne représente qu'une fraction de ce que coûterait l'achat même restreint d'armes de combat modernes. Enfin, il conclut ainsi : « ... et s'il ne devait y avoir aucune exportation artistique britannique sans contrepartie concrète et immédiate, est-il vraiment nécessaire que celle-ci se calcule en argent comptant? N'aurions-nous pas pu recevoir en échange de nos envois à l'étranger, l'irremplaçable bienfait de voir à Londres l'Exposition d'Art étrusque qui a été montrée dans divers pays du continent l'an dernier? Un effort semblable fait en Italie par la Grande Bretagne nous aurait valu cette contrepartie, dont nous aurons été irrévocablement privés par notre propre faute. »

○

L'année dernière, le **Castle Museum**, de Norwich, avait organisé une exposition d'**aquarelles anglaises de 1750 à 1820**. Une exposition semblable vient d'avoir lieu dans ce même musée; elle se composait de 72 aquarelles anglaises datant, cette fois-ci, de 1820 à 1870.

CANADA

Alan Jarvis, directeur de la *National Gallery of Canada*, a inauguré deux expositions d'art contemporain à l'**Art Gallery of Toronto** : les **sculptures de Zadkine**, et les œuvres du **Canadian Group of Painters**.

ESPAGNE

Des **dessins espagnols du XIV^e siècle** ont été présentés dans une salle du **Musée d'Art moderne de Madrid**.

○

Une exposition de **miniatures** comprenant un millier de pièces a eu lieu au **Palais de la Vice-Reine, à Barcelone**.

○

A l'**Hôpital Sainte-Croix** de Barcelone a eu lieu une Exposition **d'art liturgique**.

○

A **Santander** a eu lieu une exposition des **peintures** de cette province au cours des cent dernières années (1856-1956).

Aux **Cercles des Beaux-Arts de Valence** a eu lieu une Exposition d'Art abstrait espagnol, organisée par l'Institut ibéro-américain de Valence et le Musée national d'Art contemporain.

Une exposition des **Pensionnaires de la Députation provinciale de Valence** a eu lieu au Palais de la Généralité en juillet.

ETATS-UNIS

Une exposition de **Peintures religieuses du XV^e au XIX^e siècle**, organisée au **Brooklyn Museum** de New York, a réuni des œuvres provenant de vingt-cinq musées et collections privées. Une vingtaine des toiles n'avaient jamais été exposées auparavant à New York.

La **Morgan Library de New York**, dont on célèbre cette année le cinquantième anniversaire, expose cent huit de ses plus précieux **objets d'art**, dont des enluminures médiévales, des éditions rares et anciennes, des manuscrits et des dessins de maîtres. Après avoir eu lieu à New York entre le 19 décembre et le 16 janvier, l'exposition sera transportée au **Cleveland Museum**, à l'**Art Institute of Chicago**, au **California Palace of the Legion of Honor** (San Francisco), **Huntington Library and Art Gallery** (San Marino), **William Rockhill Nelson Gallery of Art** (Kansas City), **Museum of Fine Arts** (Houston) et au **Fogg Museum of Art** (Cambridge).

A l'occasion de son vingt-cinquième anniversaire, l'**Addison Gallery of American Art**, à Andover, Massachusetts, présente une exposition comprenant cent cinquante œuvres d'art de la **collection permanente du Musée**.

Au **Baltimore Museum of Art**, une exposition **Cherished Portraits of Thoroughbred Horses**, ayant fait partie de la collection William Woodward, a été ouverte le 11 novembre dans les nouvelles salles du Musée, construites grâce à la générosité de Mme Elsie C. Woodward, et dédiée à la mémoire de son mari. Cette collection, avec celle du **National Museum of Racing**, de Saratoga, N. Y., consacrée aux chevaux de course américains, est considérée comme la plus complète de ce genre dans le monde.

Un **Français en Amérique**, tel fut le titre d'une exposition au **Taft Museum** de Cincinnati, qui comprenait des peintures et dessins de Charles-Alexandre Lesueur. Au vernissage, M. Jean-Paul Desparmet, consul de France à Detroit, a prononcé une allocution sur le thème *Lesueur, précurseur de l'Esprit des Nations-Unies*.

Le **Cleveland Museum of Art** présente une exposition sous le nom de **la Tradition vénitienne**. La plupart des œuvres exposées proviennent de la collection permanente du Musée auxquelles s'ajoutent des toiles prêtées par d'autres musées et collections particulières, notamment le célèbre portrait de Giorgione de la collection Arthur Sachs, qui avait été découpé dans le tableau : *le Christ et la Femme adultère*, de Glasgow.

Au **Washington County Museum of Fine Arts**, de Hagerstown, Maryland, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de cette institution, a eu lieu une exposition d'**Objets d'Art et Chefs-d'œuvre européens**. Le Musée, fondé grâce à la générosité de William H. Singer Jr., a bénéficié ensuite des dons de sa veuve.

John Trumbull, peintre et patriote, est le titre d'une exposition qui s'est tenue au **Wadsworth Atheneum**, Hartford, Connecticut, pour commémorer la naissance de l'artiste.

Une très belle exposition d'**argenterie ancienne** a eu lieu au **Minneapolis Institute of Art**, en l'honneur du directeur, Russel A. Plimpton, qui prenait sa retraite, et dont l'activité intelligente a contribué à la prospérité et à l'enrichissement de ce Musée.

Une exposition de peintures, dessins et gravures de Rembrandt a été réalisée au **Marion Koogler McNay Art Institute** de San Antonio, Texas.

A la **Fine Arts Gallery of San Diego**, en octobre dernier, a été exposée la collection d'**ivoires chinois du XV^e au début du XIX^e siècle**, réunis par Sir Victor Sassoon.

Le **Seattle Art Museum** a présenté une exposition : **l'Oiseau dans l'Art**.

Le groupement **Mount Holyoke Friends of Art** a célébré son vingt-cinquième anniversaire par une exposition **French and American Impressionism**, qui a eu lieu au **Dwight Art Memorial** à South Hadley, Massachusetts.

L'exposition intitulée **la Nature morte depuis 1470**, a été présentée au **Milwaukee Art Institute** et au **Cincinnati Art Museum**.

L'exposition sur l'**Expressionnisme 1900-1955. Analyse de son développement aux Etats-Unis et en Europe**, a été présentée au **Walker Art Center**, Minneapolis, à l'**Institute of Contemporary Art**, Boston, au **San Francisco Museum of Art**, au **Cincinnati Art Museum**, au **Baltimore Museum of Art**, et à l'**Albright Art Gallery**, Buffalo (N. Y.).

ITALIE

Une exposition des **œuvres d'art restaurées en Ligurie** a eu lieu au **Palais royal de Gênes** (cf. un article de G. Frabetti dans *Emporium* de juin 1956).

Un excellent et spirituel compte rendu de l'exposition **Gandenzio Ferrari de Verceil** est donné dans le *Connoisseur* d'octobre. Hugh Honour y rappelle l'enthousiasme de Samuel Butler (1890) pour G. Ferrari, qu'il plaçait au-dessus de Raphaël, mais il avoue que les « butleristes passionnés » ont dû être déçus malgré le choix heureux des œuvres et le beau catalogue contenant notamment un essai du Dr Luigi Mallé.

A **Vicence**, une exposition **Francesco Maffei (1600-1660)**, avec catalogue par le Dr. Nicola Ivanoff (contenant une liste de toutes les œuvres de Maffei).

La **Galerie d'Art moderne de Rome** annonce pour 1956-1957 une exposition d'**aquarelles anglaises du XVIII^e siècle** (de la collection du baron Lemmermann, de Rome).

Dans l'été et l'automne 1957 sera célébré à **Trévise** le second centenaire de la naissance de **Canova**.

TRAVAUX RÉCENTS

Lascaux, par Jean Taralon, éd. de la Caisse des Monuments historiques, 1946, 40 p., 18 pl. en noir et coul. — Excellente mise au point à l'usage des touristes, bien documentée et bien présentée. L'auteur place en conclusion l'art de Lascaux, auquel il reconnaît un certain maniérisme, entre « un réalisme trop scrupuleux » et une abstraction géométrique; un mot de Focillon lui permet d'exprimer pourquoi cet art est si près de nous.

MOYEN AGE

Les Miracles de saint Martin, recherches sur les peintures murales de Tours au V^e et au VI^e siècles, par Tony Sauvel (Bull. monumental, 1956, III).

A propos des églises-porches, du carolingien au roman, par Pierre Francastel, Mélanges Halphen, 1956. — L'auteur distingue des églises-porches carolingiennes (association de deux sanctuaires), la forme de la façade entre deux tours, « création de l'Occident ».

Les émaux romans et leur origine espagnole, par Jesus Hernández Pereira, dans *Goya*, n° 11, 1956.

Cluny et Saint-Trond au XII^e siècle, par Jacques Stiennon, dans *Anciens Pays et Assemblées d'Etat*, t. VII, 1956. — L'auteur étudie la pénétration de Cluny dans le diocèse de Liège, et l'importance de l'abbé Gérard de Saint-Trond ainsi que celle de la maison comtale des Clermont-Montaigu. Il ne reste plus aux archéologues qu'à nous dire ce qu'a donné ce rayonnement clunisien.

L'ancienne abbaye de Saint-Nicolas d'Angers, par Henri Enguehard, dans les *Monuments historiques*, juillet-septembre 1956. — Fondée en 1020 par Foulques III, dit Nerra, l'église fut rebâtie et agrandie en 1180; le couvent a été rebâti vers 1723. Une communauté s'est installée en 1854 dans ses ruines. Un musée lapidaire a été installé, dans lequel sont placées des colonnes historiées ainsi que des chapiteaux assez originaux d'aspect.

Le professeur Millard Meiss, qui prépare, comme on le sait, de grands

travaux sur le XIV^e siècle, et qui reprend, dans la *Revue des Arts* d'octobre, la question de l'exposition italienne du printemps à l'Orangerie, n'est pas très favorable à la réunion de la collection Campana à Avignon, car il fait bien observer que les admirateurs les plus pénétrants de la peinture italienne au XIV^e siècle travaillaient non à Avignon mais « dans le nord de la France, sinon à Paris même ». D'autre part, il remarque que le catalogue de cette exposition était avant tout un hommage à R. Longhi : « Cela donne à l'ouvrage un caractère personnel et une valeur spéciale, tout en n'éliminant pas idées et propositions discutables. »

Die Glasmalereien der Schweiz von 12 bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts, par Ellen J. Beer, Birkhäuser Verlag, 1956, in-4°, 140 p., 43 fig., 9 pl. en coul., 104 en noir. (*Corpus vitrearum medii aevi*, Suisse, t. I, publ. sous la direction de M. Hahnloser). — Ce livre est le premier volume d'un inventaire des vitraux du moyen âge (des origines à 1480), qui constituera le *Corpus vitrearum medii aevi*. Cet inventaire rédigé dans chaque pays, sur un modèle commun, par les savants les plus qualifiés, comprendra plus de cinquante volumes in-quarto. L'excellent livre de Mlle Ellen J. Beer est le premier des quatre volumes qui seront consacrés aux vitraux suisses. L'ouvrage comprend notamment une étude très importante et développée sur la rose sud du transept de la cathédrale de Lausanne, sujet que Mlle Beer connaît tout particulièrement, puisqu'il fut l'objet de sa thèse de doctorat en 1952.

M. Otto Pächt (dans la *Revue des Arts* d'octobre 1956) étudie le *Portement de Croix* du Louvre, miniature sur vélin, donnée généralement à l'Ecole d'Avignon, par les Français, qui la rattachent à un tableau de Simone Martini, aussi du Louvre. Pour lui, il la donne à Jacquemart de Hesdin. M. Carl Nordenfalk, dans un article paru en juin de cette année dans le n° 7 de la *Kunstchronik*, était déjà arrivé à la même conclusion. Avant M. Pächt, M. Nordenfalk a dit que cette miniature vient des *Grandes Heures*, du duc de Berry, et l'a donnée aussi à Jacquemart de Hesdin (Dvorak y avait pensé dès 1904). Il annonce que la question sera reprise par M. Meiss.

Les manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle, dans *Art et Curiosité*, juin-juillet 1956. — Jacques Bacri, à l'occasion de l'exposition de la Bibliothèque nationale, analyse et commente judicieusement quelques-uns des manuscrits les plus importants qui y sont exposés, et il en retrace l'évolution.

RENAISSANCE

Les comptes des Bâtiments du Roi, de 1528 à 1571, par Paul Vanaisé (*Overdruck uit de Gents e Bijdragen tot de Kunstgerchiedenis*, XIII, 1956). — L'auteur ne réédite nullement, dans son court article, ces comptes publiés par J.-J. Guiffrey, qui les a fait paraître en 1880-1887 avec une conscience considérable. Il se borne à étudier le volume qui les a conservés (une copie du XVII^e siècle), à la Bibliothèque Nationale, son histoire et son origine, nous disant qu'il a été fait pour un historien de l'architecture.

Les œuvres de Léonard de Vinci et de ses disciples conservées en Espagne, par Arturo Perera, dans *Arte Española*, tome XX, 1956.

Remarques sur la Sainte Anne de Léonard du Louvre, par Ch. de Tolnay, dans la *Revue des Arts*, oct. 1956. — L'auteur fait remarquer que le groupe est placé au-dessus d'un abîme, d'un gouffre sombre, idée médiévale; il nous fait remarquer aussi le magnifique paysage du fond, « vision de la planète Terre avant que la vie humaine et végétale ait fait son apparition ».

Michelangelo's Cupid, par John Pope-Hennessy (*Burl.*, nov. 1956). — L'auteur, dans une discussion très brillante et très documentée, prouve que cette statue célèbre est faite de la combinaison d'un torse, copie romaine d'une statue hellénistique du II^e ou du III^e siècle avant J.-C., avec une tête qu'il donne au sculpteur vénitien Vincenzo Danti.

Nous devons, faute de place, remettre au numéro de mars la suite de notre revue des travaux récents.

THE MADONNA OF THE SCALES

LA VIERGE AUX BALANCES

W

HEN Walter Pater wrote his essay on Leonardo in 1869, the *Madonna of the Scales* (fig. 1) was still among the small number of recognized originals. He speaks of the charming motif in which "from the bosom of his mother, Christ weighs the pebbles of the brook against the sins of men," of the first presence in Leonardo's work, of the taste for what is "bizarre" and "recherché" in landscape ("hollow places full of the green shadow of bituminous rocks and ridged reefs of trap-rock"), and he mentions that to the last Leonardo recalls the studio of Verrocchio in the love of beautiful toys such as the cameos hanging all around the girdle of Saint Michael.

Soon afterwards the painting was déclassé, falling victim to late Victorian criticism with its negative attitude. Since that time its reputation sank to such a degree that not only the general public but even students lost sight of it almost completely. Scholars, judging it superficially, made casual attributions to the most diverse masters. Waagen cites the painting as Marco d'Oggiono, Passavant as Salaino, Seidlitz as Luini; but the majority of students accepted the attribution to Cesare da Sesto, proposed by Otto Mündler, that is, Morelli, Frizzoni, M. Reymond and Berenson; the present Louvre catalogue also lists it under that name; but earlier catalogues (Villot, 1849 and Tausia, 1877) merely ascribed it to the Leonardo school.

A. Venturi and W. Suida, not only did not accept the attribution to Cesare da Sesto, but gave the work to an Anonymous pupil of Leonardo.

The ascription to Cesare da Sesto (1477-1523), the facile and adaptable follower of Leonardo's late style and Raphael's Roman period, can satisfy the casual observer to some degree, as the artist painted several Madonnas in a relief-like manner somewhat similar to the Louvre picture. There are also certain details, such as the arms of Saint Michael which Cesare could have designed—in fact, he copied this pose more than once—but the general character of his composition is altogether different. He changed but little through the twenty years during which we can follow his career. His earliest known composition, as Suida has pointed out, is the fresco of the *Madonna with Donor*, of about 1505, in San Onofrio, Rome, the city where he worked from 1503 on, together with Peruzzi. We already find here, as in most of his later compositions (of which we reproduce one of his best known works in the Hermitage, fig. 2), that the Madonna is seen from the front, the head scarcely moved from the central axis, the lower part of the body strongly foreshortened, the knees covered over with a mass of drapery. Due to this exaggerated foreshortening, the figure appears unusually tall, with small head, the lower section protruding far beyond the front plane of the spectator. This position of the center figure is characteristic not only of the mural in San Onofrio, but of all following compositions such as the *Madonna with Saints* in the Hermitage and that in the possession of Lady Carysfort, in the *Adoration of the Kings* in Naples, in the large altarpiece of the Cook Collection, in the charming half-length *Madonna* in the Brera, and so on. The *Madonna of the Scales* has nothing of this consciously monumental effect in its equal juxtaposition of figures; the relation of upper and lower parts of the Madonna is normal, and, what is more important, these two sections of her body are turned in different directions, thereby interrupting the verticality which Cesare da Sesto always foregoes. The Louvre painting is earlier in style and still has Quattrocento characteristics, while Cesare da Sesto strives towards Mannerism under the influence of the Raphael school in Rome. The Louvre painting was executed, at the latest, in the very beginning of Cesare's career.

The work was acquired by Louis XIV from the Duke de Charrost, Marquis de Béthune, in 1678, as a work by Leonardo. As it is likely that this tradition went back to the 16th Century—without it the king would hardly have taken it for his collection—and as the attribution was never questioned until the 19th Century, the painting bore Leonardo's name for almost four centuries. This, of course, proves little, since many paintings have properly relinquished their earlier attributions under the examinations of modern art criticism. But our case is somewhat different as no satisfactory name for the work has been found among Leonardo's pupils, while the quality of the painting is so high it can only suggest one of his finest followers, if not Leonardo himself. As a matter of course, the decisive factor is the quality. Those who have seen the painting in the recent Leonardo exhibition in the Los Angeles



FIG. 1.—LEONARDO DA VINCI.—The Madonna of the Scales.
Louvre, Paris.

County Museum, realized that it stood out as a creation of superior quality, even among the best pupils' work¹.

The composition is developed with a closely knit, uninterrupted continuity of rhythm, which reminds us of the music of Bach. It runs from one side of the painting to the other, following the shape of a "W," in which, however, the central triangle is slightly raised above the two end beams, the head of the Madonna being higher than those of the two side figures. These two side figures are cut in half by the frame of the painting, thus creating the illusion of a continuance of the movement beyond the frame in both directions. Remarkable is the precision with which the points are marked where the rhythm changes to a new direction (on the lower points of the "W"). On these turning points, the movement coming from different angles, grows very complex: the little Saint John while embracing the head of the lamb, is in his curious half-kneeling, half-sitting position, supported by the Virgin who places her right hand around his shoulder; Saint Elizabeth approaching the child from the other side, places her hand on his head as though trying to turn it toward the Christ child (it should be observed with what delicacy her thumb is drawn, almost disappearing under the curls of Saint John—fig. 3).



FIG. 2.—CESARE DA SESTO.—The Holy Family.
Hermitage, Leningrad.

1. It should be said that the painting was not discovered as a work by Leonardo in this exhibition, but that the present writer asked for the loan of it because he had been convinced for some time that it was an original by the master.

The position of the Christ child on the other turning point is especially complicated. While his body is turned to the right, he looks back to Saint John, and in making this movement, is held safely by the Virgin who places her left hand under his chest. This hold by his mother's hand makes it possible for him to lean precariously forward, stretching his right hand far out in the other direction, where Saint Michael meets the small hand in such a fashion that the two arms form a beautiful curve. Another small triangle is formed at this end of the painting by these two figures in the inclination of their heads toward one another, with the most gracefully designed right hand of Saint Michael holding the scales, making the apex of the geometric figure.

But that is not all in this wonderfully constructed composition. Following the diagonal pose of the Virgin's head in an upward direction we encounter an opening in the rocks which appears to be the top of a wider triangle. It includes the whole group of the Virgin, the two children and Saint Michael. Concurrently, parallel diagonals cut across the composition, the lines of Virgin and Christ child's shoulders and backs, the lines of Saint Michael's knee, the bar of the scales and the Virgin's right knee. Many of Leonardo's pupils imitated the underlying geometric design which the master employed in constructing his compositions, but they were able either to maintain it for only one sector of the painting, disrupting the rhythm of the whole, or they forced their figures into a scheme which made them move with an unnatural stiffness. Never do we find a composition with several figures developed with so much freedom of action and, at the same time, subordinated to a closely overlapping and continuous design in which each part is compactly integrated with that adjoining, yet allowing for the flow of a persistent movement through the narrow regions of space occupied by the figures.



FIG. 3.--The Madonna of the Scales
(Detail, see fig. 1).



FIG. 4.—The Madonna of the Scales
(Detail, see fig. 1).

The chiaroscuro is distributed with a complete understanding of its possibilities. Against a comparatively flat background the modeling of the figures is most carefully worked out, rounding out their volume, especially that of the central figure, to a remarkable degree. The upper part of the Virgin's body would not have the same plasticity if it were not for the contrast of the seemingly flat, light opening in the rocks, which upon close inspection reveals a finely

delineated distant view of infinite space, a contrast between the dissolved volume of the cosmos and the compact volume of the human beings characteristic in Leonardo's compositions.

An example of Leonardo's precepts, as recorded in his *trattato*, the placing of a light border next to dark forms, modeled in deepest shadow, can be seen in the brightly illuminated, metal knee-piece and jambe of Saint Michael next to the Virgin's drapery.

The color seems of great simplicity at first glance, but discloses considerable subtlety upon closer study. As usual², it is built upon pairs of complementary colors, the center figure arrayed wholly in blue in contrast to the warm flesh tones of the adjoining figures, the spots of gold yellow in the children's hair and the scales, and the varying shades of light and dark brown in the rocks; the lateral figures are garbed in red and green. The Madonna's blue robe, intensified to a beautiful hue in her mantle, is characteristic of all Leonardo's later *Madonnas*, when he almost completely discarded her traditional red gown. All that remains is a warm, reddish-brown underpaint which shimmers through her dress with an exceptionally fascinating violet tint. The scarlet red of Saint Elizabeth's mantle is balanced by her blue-green dress, while, on the other side, the salmon-colored trappings of Saint Michael's armor set off the moss-green of his mantle. A fine variation of color in his costume is attained

2. See my article in "Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsamml.," 1935.

by the difference of material in his armor, the breast-plate being of copper, the skin-plate of silver steel. Enchanting color touches are added by the Madonna's red sash, the twisted red strings which suspend the scales, the red shoe on Saint Michael's left foot, and finally, the Virgin's red sandal, used again in the San Celso, Milan school version of the Louvre *Virgin and Saint Anne*, now in the University of California (fig. 4 and 7).

The landscape background reveals a precision of observation and at the same time a pictorial treatment of the great variety of forms for which we



FIG. 5.—LEONARDO DA VINCI—Allegorical Drawing.
Louvre, Paris.

look in vain among the paintings of pupils. One should compare, for instance, the handling of the stones and plants in the foreground with those in the above mentioned repetition of the *Saint Anne* painting, which is probably from the hand of Francesco Melzi, and excels because of its rich freshness of color and carefully designed masses of flowers and foliage in the foreground. In the *Madonna of the Scales* the stony ground is rendered with much more realistic comprehension of the slabs of shifting stone and the softer material in the right foreground depicted by the spiral-like curves typical of Leonardo (fig. 7). Artists like Melzi and Cesare da Sesto cannot do enough to fill up every corner of their canvas with flowers and shrubs, yet they do not thereby create the impression of the underlying construction of earth and rocks as we see it here where the vegetation is only sparse and isolated. In the left foreground is an Alpine violet similar to that found in drawings by Leonardo; behind Saint Elizabeth there is a laurel tree with finely articulated leaves and blossoms, but most beautiful of all is the plant life, trees, leaves and exposed hanging roots, in the upper left (fig. 6), where the pattern corresponds exactly to that found in some of the master's allegorical drawings which are usually dated at the end of the first Milanese period (Louvre, Popham 110). Also closely related to the design of these roots is a study of trees in Windsor (Popham 268, Clark 12402), which Clark dates 1504-1505—fig. 8 and 5).

It has been said that the artist of our painting was not very inventive and that he borrowed several motifs from other paintings by Leonardo and his studio, such as the diagonal position of the Virgin's head from the Boltraffio *Madonna*, in Budapest,



FIG. 6.—The Madonna of the Scales
(Detail, see fig. 1).

the Christ child from Leonardo's lost *Madonna with the Lilies*, the pose of the Virgin's right foot from the *Saint Anne*, in the Louvre. In refutation, it should be pointed out that aside from the fact that the *Madonna of the Scales* may be earlier than the Boltraffio, and certainly than the *Saint Anne*, there is as much variation between the motifs of these paintings and ours as between motifs used by Leonardo in other works. He, perhaps more than any other great artist, retained a group of motifs which he often repeated throughout his life. His invention lies not in the use of startling, new motifs, but in a constant variation upon the same ones employed by him since youth. It seems remarkable how small his repertoire is in this respect. An example is the position of the Virgin in our painting with her outstretched right foot in profile and the knee of the raised left leg behind it. This arrangement appears first in one of his earliest paintings, the *Benois Madonna* (fig. 9), and the study for it in the Louvre (fig. 10), and occurs again at the end of



FIG. 7.—The Madonna of the Scales
(Detail, see fig. 1).

Leonardo's career, in the *Saint Anne* of the Louvre (fig. 11). We see substantially the same position in our painting except for the deep turn inward and down of the Virgin's head and torso.

This position of the seated Virgin deserves close study since no less an artist than Raphael appropriated it after his arrival in Florence where Leonardo became his initial influence. He found it original enough to imitate it in one of his compositions of 1506³, the *Madonna in the Meadow*, in Vienna (fig. 12), as has been rightly shown by Suida. The motif must have afforded an ideal vehicle for the efforts of the High Renaissance masters to create volume in movement in an all-

3. *The Madonna in the Meadow* has been dated 1505 or 1506. The catalogue of the Vienna Museum reproduces the inscription which clearly shows an I after "MCV" (see also: G. Glück, *Die Gemäldegalerie im Wien*, 1946, p. 196).

around conception of the figures. The pose in Raphael's painting does not appear quite as natural as with Leonardo, although he did not dare to effect the pronounced diagonality of the latter's Madonna. At first glance, the Christ child in the *Madonna of the Meadow* seems to be standing between his mother's knees, but closer examination, as well as the preparatory drawing in Oxford⁴, reveal that both knees are rather behind him. The impression made by the position of the *Madonna of the Scales* extended to other Florentine artists, as can be seen in Franciabigio's *Holy Family* in the Vienna Museum, where the Virgin is turned or inclined in a more emphatically diagonal direction than in Raphael's (fig. 13). That Francia-



FIG. 8.—LEONARDO DA VINCI.—Study of Trees, drawing.
Royal Library Windsor Castle.
Reproduced by Gracious Permission of Her Majesty the Queen

bigio's model was our painting, and not the *Saint Anne*, can be ascertained from a small detail: the turning back of the folds from the Virgin's foot—a feature not found in the *Saint Anne* composition (fig. 7).

If in the *Saint Anne* Leonardo returned to the Madonna pose of his early works in which her whole form is turned in one direction toward the right diagonal, the reason was probably that he found a counter-balance to the other diagonal in the body of Saint Anne behind the Virgin; in addition, the Saint John is missing, while the Christ

child appears to the right, receiving the full movement and weight of the Virgin's attention.

The Raphael painting gives us a date *ante quem* for the *Madonna of the Scales*, and the adaptation of her pose by Raphael and Franciabigio make it likely that Leonardo's composition was well known in Florence, and perhaps painted there. We now have to see whether any elements may be found which would determine a date *post quem*.

The cavern background recalls the *Virgin of the Rocks*, but we must remember, however, that Leonardo returned to this enclosed setting when he worked on the second version of the altarpiece in his second Milanese period, about 1506-1508,

4. Repr. in: ULRICH MIDDELDORF, *Raphael's Drawings*, n° 24.

although in the interim he developed the completely open mountainous view as a background for the *Madonna of the Yarnwinder*, the *Mona Lisa*, the *Saint Anne* cartoon in Burlington House, and later, the *Saint Anne* in the Louvre.

We have noted that the details of plants and exposed tree roots between the rocks recall certain drawings of the end of the Milanese period; but that the painting cannot have been conceived before Leonardo left Milan at the end of 1499, seems likely, if we consider that the head and head-dress of Saint Elizabeth must have been suggested by an impression he received in Mantua. The unusual, somewhat un-Leonardesque type of the old woman has been frequently observed. It can easily be explained if we recall similar types in Mantegna's late paintings, which Leonardo undoubtedly admired when he visited Mantua at the beginning of 1500. As Mantegna, her court painter, was Isabella d'Este's greatest pride, Leonardo must have made his acquaintance when he drew the portrait of the Duchess. Although Mantegna's art may have appeared somewhat old-fashioned and antiquarian to him, the fact that he was influenced by him indicates that he could not remain unaware of his greatness. It was just a few months before Leonardo came to Mantua, that Isabella ordered, in November, 1499,



FIG. 9.—LEONARDO DA VINCI.—Benois Madonna.
Hermitage, Leningrad.



FIG. 10.—LEONARDO DA VINCI.—Study for the Benois Madonna.
Louvre, Paris.

a now lost painting of *Saint John the Baptist* from Mantegna for the Cardinal Georges d'Amboise, the great admirer of Italian art, whose nephew was Leonardo's patron.

The other saint in the *Madonna of the Scales*, Saint Michael, who otherwise never appears in Leonardo's work and rarely in that of his school, can assist in establishing the date of the painting when we realize that he was in all probability introduced into the composition as a compliment to the king of France, whose patron he was. A few years later Raphael received the commission to paint a Saint Michael for Francis I. The Order of Saint Michael was the greatest honor the king could confer on those who had served him

well; it was bestowed, for example, soon after Leonardo's arrival in Mantua, upon the Duke Francesco. Very likely the courtier who ordered the painting from Leonardo advised him to represent the Saint in his most important role as the weigher of men's souls after death.

If this be so, the painting could not have been executed before 1492 when Charles VIII was engaged in his first negotiations with Ludovico Moro and reciprocal gifts were exchanged following the establishment of friendly relations⁵. But it is even more likely that the regent for whom the painting was intended was Louis XII, who became king in 1498, especially since we know that Leonardo painted three *Madonnas* for him, now lost. It is true that the subject of the first work which Louis received in 1506 is not specifically described as a Madonna, but only as a beautiful painting of small size and great sweetness; since, however, the king being queried after he had seen it, as to what other works he desired from Leonardo, replied, "certain little *Madonnas*," the deduction is warrantable that the painting first sent to France represented the *Madonna* as Langton Douglas believes⁶. That this painting mentioned in the document should be one with the *Madonna*

5. I have changed my opinion, expressed in the Catalogue of the Los Angeles Leonardo Exhibition (No. 19), regarding the date of the *Madonna of the Scales*, and believe now that it was painted for Louis XII, not for Charles VIII.

6. R. LANGTON DOUGLAS, *Leonardo da Vinci*, 1944, p. 31.



FIG. 11.—LEONARDO DA VINCI.—The Virgin and Child with Saint Anne.
Louvre, Paris.



FIG. 12.—RAPHAEL.—The Madonna in the Meadow.
Kunsthistorisches Museum, Vienna.



FIG. 13.—FRANCIABIGIO.—The Holy Family.
Kunsthistorisches Museum, Vienna.



FIG. 14.—LEONARDO DA VINCI.—Head of Leda, drawings.—Royal Library, Windsor Castle.
Reproduced by Gracious Permission of Her Majesty the Queen.

of the *Yarnwinder*, executed for Robertet in April, 1501, is improbable since Pandolfini would hardly refer to a painting at the beginning of 1507 as "recently sent to France," when it had already been in Robertet's hands for five years. The work mentioned by him was more probably painted in 1506, before the summer, when Raphael could have seen it before Leonardo left Florence for Milan. It was in May 1506 that Charles d'Amboise invited Leonardo to Milan to work for Louis XII, a request which the Signoria granted most reluctantly, and the artist's initial three months' leave had to be extended several times.

We should not be surprised to find Raphael using a motif of Leonardo's so soon after its appearance—perhaps only a few months later—if we surmise that the painting with which we identify the *Madonna of the Scales* had

been executed in the first half of 1506 and Raphael's *Madonna in the Meadow* in the second half. New ideas travel surprisingly fast. Raphael's drawings after the *Leda* and the *Mona Lisa* are almost concomitant with the execution of the originals, and only in the case of his *Madonna di Terranuova* (1504-1505) with the fore-shortened hand does it appear that Raphael delayed the use of the motif, probably derived from a copy of the *Madonna of the Yarnwinder* (1501), as the original must have left Italy a long time before Raphael came to Florence⁷.

If Leonardo's *Madonna of the Scales* was painted between 1504-1506, as we believe it must have been done at about the same time as the *Leda*. We find, indeed, sufficient similarity between the beautiful drawings of Leda's head in Windsor and the type of Saint Michael in our painting especially in the shape of the eyes and the mouth. This relationship sheds light, too, upon the unusually tight curls of the Virgin and the Saint, which have been of concern to critics in attributing the work to Leonardo. The fact is that the treatment of light and shadow in these corkscrew ringlets is not very unlike that found in the *Virgin of the Rocks* in the Louvre, or the *Musician* in the Ambrosiana. The smaller twisted forms, however, that we find in the *Leda* drawings show Leonardo's interest



FIG. 15.—The Madonna of the Scales
(Detail, see fig. 1).

at this time in the intricate and artificial arrangements of the hair which prevailed

7. There is every likelihood that Leonardo had copies made in his studio of the painting which was sent to France. This becomes almost a certainty if we accept a new interpretation of a famous phrase in a letter written by Fra Pietro da Novellaro to Isabella d'Este in Apr., 1501. He writes that Leonardo is so taken up with mathematical experiments that painting has become distasteful to him and that he does nothing but add a few touches to the "*retrati*" on which his assistants are working.

Shortly before his death, Dr. S. Meller told me he believed that this expression should be understood to refer to *copies* of some Leonardo works which the master himself retouched and not to *portraits*, as has always been translated. It seems, indeed, questionable that while Leonardo labored over difficult philosophical problems, his pupils about him were painting portraits. Dr. Meller's interpretation is rather the right one, and although he did not give me the reasons for it, it is easily ascertainable that in 16th Century documents *ritratti* meant also *copies*, since the verb, *ritrattare* means "to treat again." For instance, we read in MARCANTONIO



FIG. 16.—The Madonna of the Scales.
(Detail, see fig. 1).

as the mode of the moment, when wigs were even provided for those desiring the most elaborate coiffures (fig. 14).

To this period of about 1505 there also seems to relate one of the Windsor

MICHAEL's diary (1512-1543): "*La testa del S. Giacomo... fu de man de Zorsi da Castelfranco ouver de qualche suo discepolo, ritratta dal Cristo de S. Rocco,*" which has always been translated as follows: "The head of Saint James... copied after the Christ of San Rocco." (GEORGE RICHTER, *Giorgione*, p. 7) Again, ALESSANDRO ALLORI (1954) gives two copies of *Christ Bearing the Cross* to the Grand Duke of Tuscany, *Due quadri in tavola di Cristo che porta la croce... ritratti da quello di Giorgione*. (RICHTER, *Op. cit.*, p. 247.)

As Fra Pietro's second letter to Isabella, dated ten days later, states that Leonardo's painting of the *Madonna of the Yarnwinder*, done for Robertet, is almost finished, it is very probable that the copies his assistants were making were precisely of this work. This should explain the existence of several excellent studio versions of the composition, among them, one of the finest, that in the Edwards Collection, Cincinnati, with its unusual landscape background, which was exhibited for the first time in the Leonardo exhibition at the Los Angeles County Museum, cat. No. 25. It is of special interest because of the addition of the basket with spindles on the right, as mentioned in NOVELLARA's description. The basket is missing even in the Reford painting, but appears in a number of school editions which have only a distant relation to Leonardo.

drawings (Clark 12540; Popham 190, about 1503) which was possibly a study for the *Infant Saint John With the Lamb* (fig. 17). The pose of the child differs somewhat, but his manner of embracing the lamb's head is very similar to the action of Saint John in the *Madonna of the Scales*. The other figure on the same sheet, with the raised gesture of warning in the manner of the Baptist in the Louvre painting, is probably a preparatory study for this painting, whose initial idea seems to stem from Leonardo's second Florentine period when he worked on that half-length figure of an angel, described by Vasari as in the Medici collection. This youthful figure shows that Leonardo was occupied with the theme of the life of the Baptist, and as it was obviously done at the same time as the infant playing with the lamb, we should recognize in the child not Christ, as is usually done, but the little Saint John, as in our painting⁸.

Dr. P. Wescher has pointed out the strange and striking similarity between the smiles of the little Saint John in the *Madonna of the Scales* and the Virgin in the Benois *Madonna*, with the showing of only the two upper teeth, for which the latter figure has often been criticized, most severely by Berenson who called her "toothless." In this close resemblance we see an example of the repetition of motif utilized by Leonardo at various periods in his life, and later imitated in a clumsy fashion by Cesare da Sesto.

The placing of the *Madonna of the Scales* in the second Florentine period adds to the already long list of works executed by Leonardo at this time. The reasons for this increased productivity must be connected with his pleasure in re-visiting his native city and also with the stimulation afforded by the great admiration shown him by the public and by artists; to these he was desirous of showing what powers still lie within him. That of the numerous works undertaken—the cartoon for the *Saint Anne*, *The Leda*, the young *Christ* for Isabella d'Este,



FIG. 17.—LEONARDO DA VINCI.—Study for a Saint John the Baptist Seated and an Infant Saint John with the Lamb, black chalk, about 1495.—Royal Library, Windsor Castle. Reproduced by Gracious Permission of Her Majesty the Queen.

8. In GOLDSCHIEDER's Phaidon edition the child is correctly called the infant Saint John.

the *Battle of Anghiari*—only the *Mona Lisa* and the two Madonna paintings for the French Court (the *Madonna of the Yarnwinder* and the *Madonna of the Scales*) were completed, is proof of what importance Leonardo attached to the commissioners of these works. If the supposition, based upon the record of the Anonimo Gaddiano that it was Giuliano de' Medici who ordered the portrait of Mona Lisa, is correct then it was to this patron that Leonardo looked for support in the future, as he did, indeed, after being summoned by Giuliano to Rome. But more than even in this case was Leonardo eager to preserve good relations with the French court, to whom he gave preference over the Signoria of Florence and over such illustrious art patrons as Isabella d'Este. From letters to her written by her agent who visited the master, we learn of the pride Leonardo felt upon being invited to fulfil some commissions for the French king who, as the great power behind all political relations at the time, was the figure most feared by all Italians, as is evident from Landucci's *Florentine Diary*. Leonardo made it quite clear to Isabella that his work for the French king took precedence over all requests, and it is probably due to these circumstances that the *Madonna of the Scales* was executed mainly by Leonardo's own hand, and in a comparatively short time.

W. R. VALENTINER.

RÉSUMÉ : *La Vierge aux balances.*

Ce tableau, acheté par Louis XIV pour le duc de Charrost, était depuis le xvi^e siècle attribué à Léonardo sans qu'aucune contestation ne soit intervenue. Ce n'est qu'au xix^e que certains écrivains doutèrent de son authenticité et donnèrent ce tableau à l'École du Maître ou à ses disciples, notamment à Cesare da Sesto. L'auteur essaie dans cet article de montrer qu'il s'agit bien en effet d'un original du Maître, la qualité de cette peinture en étant si grande. Il étudie la composition admirablement construite avec un rythme continu en forme de "W", les couleurs pleines de subtilité, qui sont autant de points lui permettant d'en affirmer l'origine. Enfin par une étude historique et par certains détails picturaux la tête de sainte Elisabeth et sa coiffe, le costume de saint Jean, il date ce tableau des environs de 1505-1506.

SUR LES ESTAMPES D'HERCULES SEGHERS

Hercules Seghers a été étudié depuis un siècle environ par des historiens d'art et des esthéticiens. Nous avons demandé au jeune graveur J. Houplain de reprendre l'étude de ses œuvres d'un point de vue plus technique. M. J. Houplain, grand admirateur de Seghers, a eu l'occasion d'étudier ses gravures, au cours d'un séjour à la Maison Descartes d'Amsterdam, et grâce à M. K. G. Boon, conservateur du Cabinet des Estampes du Rijksmuseum. — N.D.L.R.

L'UTILISATION d'un agent chimique pour creuser le métal à la place de l'attaque directe par l'outil est le point de départ de plusieurs conceptions fort différentes que l'on réunit sous le titre général d'eau-forte¹. Ainsi, que l'acide serve de simple auxiliaire afin d'amorcer des sillons qui seront élargis au burin par la suite, qu'il soit promu au rôle d'adjoint du burin par les graveurs de traduction, qu'il serve à imiter le burin selon la méthode mise au point par Jacques Callot; ou bien même qu'il permette de donner l'illusion d'un dessin à la plume, nous disons dans tous ces cas : *eau-forte*. Car, ce que nous entendons ainsi n'est que le recours à l'eau-forte (acide) pour différentes fins; il s'agit du procédé, non de l'art de l'aquafortiste. Celui-ci existe, cependant, on le sait, avec sa vaste gamme d'expressions personnelles, intraduisibles sans trahison par un autre mode de gravure; qui plus est, en opposition au burin, sa malléabilité devient une raison déterminante de son originalité.

1. J.-E. BERSIER, : *La Gravure*, éd. de la Table Ronde, 1947.

En vérité, certains graveurs avant Seghers surent dégager l'eau-forte de son rôle d'auxiliaire, mais aucun ne sut envisager la somme de ses ressources, aucun ne sut vraiment penser *eau-forte*; ils nièrent tous les difficultés techniques grâce à leur dextérité, mais ils ne s'en servirent pas. Seul Seghers, par la logique de son processus et par l'audace de ses recherches sut mener jusqu'au bout cette investigation, au point qu'un examen minutieux de son œuvre gravé qui est une véritable somme technique, permettrait de dresser l'inventaire complet des solutions originales de l'eau-forte.

En ce sens d'ailleurs il est un tel précurseur que quatre siècles après lui, les graveurs contemporains les plus inventifs demeurent encore dans les frontières du domaine qu'il a exploré.

*
**

Nous ne connaissons pas grand-chose de la vie d'Hercules Seghers², encore que la plupart des notions que nous en avons soient plus du domaine de la légende que de la réalité, puisque celles-ci nous sont fournies en majorité par le Vasari hollandais, Samuel van Hoogstraten³. Ce que les archives peuvent nous apprendre se réduit à peu près à ceci⁴ :

2. Nous devons remercier vivement M. K. G. Boon, conservateur du Cabinet des Estampes du Rijksmuseum, et M. Van Altena, directeur, qui ont suivi nos recherches avec amitié, et par leurs conseils autorisés nous ont beaucoup aidés.

3. Samuel VAN HOOGSTRAATEN : *de Inleiding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, 1678.

4. Tous ces éléments biographiques sont empruntés à l'étude du Dr G. KNUTTEL, directeur du Gemeentemuseum de La Haye : *Hercules Seghers*, éd. H. J. W. Becht, Amsterdam.

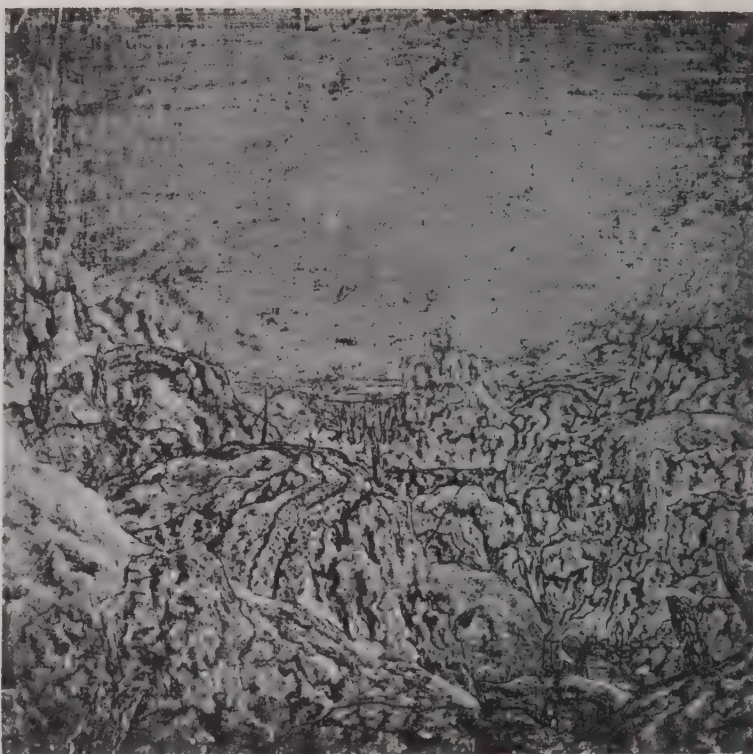


FIG. 1. — H. SEGHERS
Paysage rocheux avec moulin à vent, Springer 8. Amsterdam, Rijksmuseum.

Il est né à Amsterdam vers 1589, il a été l'élève de Gilles van Connixloo (passage d'un an au maximum dans cet atelier), un paysagiste de montagne, héritier au second degré de la tradition Brueghelienne. Nous savons encore qu'en 1612 il est inscrit à la Guilde Saint Luc de Haarlem, qu'il a un procès en 1614 au sujet d'un enfant illégitime, qu'un an plus tard il épouse une femme plus âgée que lui et qui n'est pas la mère de l'enfant cité au procès; qu'il habite Amsterdam d'une façon continue de 1614 à 1629 et qu'en 1631 il tient un commerce d'objets d'art à Utrecht. Puis, on cite sa présence à La Haye à partir de 1632, et il semble qu'il soit mort bien avant 1638, probablement en 1635.

D'après son biographe, il aurait mené une vie misérable; toujours couvert de dettes, il aurait tenté de se faire de l'argent en transformant ses estampes en peintures mais sans succès. Après sa mort seulement, le succès, vainement attendu par le pauvre Seghers, serait arrivé enfin, à tel point qu'on s'arrachait ses estampes, les payant jusqu'à 16 ducats, dit Hoogstraten. Ceci pourrait être confirmé par le fait qu'un graveur, Ruyscher (1625-1683) se fit surnommer « de Jonge Hercules » en produisant des œuvres dans la manière du maître⁵. D'autre part, l'enthousiasme de Rembrandt aurait pu également ouvrir les yeux des spéculateurs avisés, puisque dans l'inventaire de sa vente on peut compter huit paysages de sa main et de nombreuses eaux-fortes, même quelques cuivres dont le *Tobie et l'Ange* qu'il transforma en une *Fuite en Egypte*.

Il semble donc, malgré la forme romancée de son article intitulé : *Comment un artiste doit se comporter dans les revers de fortune*, que Hoogstraten met néanmoins en lumière l'attitude de Seghers vis-à-vis de la société en disant : « alors que son



FIG. 2. — H. SEGHERS.

Paysage avec troncs cassés, Springer 4. Amsterdam, Rijksmuseum.

5. Dr H. E. van GELDER, directeur du Gemeentemuseum de La Haye : *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, éd. W. de Haan N. V., Utrecht, p. 240. « Dat een navolger, Johannes Ruyscher, op wiens merkwaardige etsen, tekeningen en Schilderijen eerst sedert zort de aandacht is gevallen, bekend stond als « de Jonge Hercules » wijst zeker ook op de vermaardheid van den meester » (« qu'un disciple J. R., dont les curieux dessins et peintures, n'ont intéressé que depuis peu, était connu comme le « J. H. », cela indique la célébrité du maître »).

génie s'épanouit, lui-même se rétracte devant l'incompréhension de ses contemporains », ce qui ne peut guère nous étonner, connaissant les désirs de la clientèle en Hollande à cette époque. Son art est trop hors du réel, du tangible, il est trop *inté-rieur* pour la satisfaire; elle demande surtout des portraits exacts : portraits de ses mœurs, de ses richesses, de son sol, à défaut, elle accepte tout de même une teinte exotique, mais encore faut-il que celle-ci, par sa précision, rachète son caractère inhabituel. L'amateur ne refuse pas l'évocation, il refuse seulement l'évasion totale.

Inutile de citer tous les peintres ruinés pour avoir franchi ce mur de l'apparence, et, quant au succès posthume de Seghers, il semble surtout une question de spéculation, la meilleure preuve en étant que Ruy-scher a pris des sujets hollandais et s'est bien gardé, en adaptant la manière de Seghers, d'adopter également ses sujets.



Faute d'autres renseignements précis sur sa vie ou son caractère il faut analyser ses œuvres qui peuvent fournir quelques indices susceptibles de compléter cet aperçu trop bref.

De quoi se composent-elles?

En ce qui concerne la peinture, on lui attribue maintenant douze tableaux à peu près certains⁶. Mais en ce qui concerne la gravure, le bilan ne peut être présenté sans réserves.

Bien que certains auteurs⁷ lui attribuent l'invention du vernis mou et de la gra-



FIG. 3. — H. SEGHERS.
Paysage avec porteur de perche, Springer 6. Amsterdam, Rijksmuseum.

6. KNUTTEL, *op. cit.*

7. BERSIER, *op. cit.* Ch. BLANC.



FIG. 4. — H. SEGHERS.
Paysage avec balustrade, Springer 29. Amsterdam, Rijksmuseum.

vure en couleurs, nous avons la certitude que toutes ses gravures sont des eaux-fortes, et, quoique certains tirages aient été faits avec des encres de couleur, qu'il n'a jamais utilisé plusieurs cuivres non plus que plusieurs passages d'un même cuivre pour une seule épreuve.

D'après nos calculs nous pensons qu'il existe 166 épreuves d'attribution certaine, issues de 46 cuivres différents⁸. A cela il faut ajouter 8 épreuves dont l'attribution est suspecte (Welker les restitue au Jonge Hercules), et Jaro Springer lui accorde encore 6 épreuves issues de 5 cuivres dont l'attribution nous paraît difficile. La grande difficulté pour une telle estimation réside dans le fait qu'aucune épreuve n'est tirée de la même manière ni de mêmes dimensions et qu'elles sont souvent rehaussées abondamment de couleurs, ce qui rend laborieuse l'identification du cuivre original.

Quels sont les sujets de ces eaux-fortes? Si nous nous en tenons aux 46 cuivres

8. Nous nous sommes servis du catalogue de Jaro Springer avec des compléments manuscrits du Prenten Kabinett d'Amsterdam, de l'étude de Welker sur les six gravures signées par Anton Waterloo; quant aux cinq cuivres que nous rejetons, ce sont : *La Maison dans un Cercle*, S. 44; *la Chapelle*, S. 45; *les Petits Bateaux*, S. 56; *les Grands Bateaux*, S. 57; *le Cordonnier*, d'après Joris VAN VLIET, B. 41-S. 3. Nous n'avons pas compté les estampes reprises par une seconde main et dont nous n'avons plus l'état original, nous avons rejeté *la Nature morte au crâne et livres* suivant l'opinion de Knuttel.



FIG. 5. — H. SEGHERS.

Paysage rocheux avec rivière, Springer 24^a. Amsterdam, Rijksmuseum.

que nous avons identifiés, ils peuvent se répartir ainsi : deux natures mortes (les *trois livres* et le *crâne*, quatre traductions (*le Cheval* de Jean de Bologne, la *Pictà* de Hans Baldung Grien, le *Tobie et l'Ange* d'Adam Elsheimer et des *ruines romaines* d'un graveur contemporain)⁹, deux marines, deux tempêtes en pleine mer, quatre planches d'arbres¹⁰, sept vues de ruines, un paysage urbain, deux paysages de forêt et vingt-deux paysages de montagne accidentée.

Rien que par le choix des sujets, Hercules Seghers témoigne du caractère de son romantisme, la recherche d'une évasion dans le temps et dans l'espace ; les ruines, le grand large, la forêt ou les montagnes escarpées — lieux où l'homme qui se croit

9. Mis au courant de l'invention de Van Altena par Boner du P. K. Amsterdam.

10. Intéressantes à comparer avec celle de Brosterhuisen (1596-1650), professeur de botanique.

méconnu respire la liberté, où le dépouillement de sa pudeur intellectuelle trouve un équilibre dans la nudité de la nature décharnée par la violence des éléments. Non seulement cette nature rongée par les outrages du temps lui propose des thèmes de méditation comme elle en proposait aux peintres Song, mais encore il cherche la nuit qui noie dans l'obscurité les profonds sillons épargnés par les intempéries alors que seuls sont éclairés les sommets souffrants.

Sans atteindre l'expression géniale de Rembrandt, il sera hanté par un tourment de même nature au départ. Mais si l'isolement et la pratique de l'introspection ne sont dirigés par un esprit supérieur ils ne mènent qu'à l'hypocondrie et à la misanthropie. Ce sera malheureusement le cas pour Hercules Seghers. Nous pourrions facilement jalonner les étapes de cette affection de l'âme au moyen de ses eaux-fortes. Nous y lirions l'altération progressive de son caractère depuis les œuvres claires en passant par des œuvres de plus en plus austères et de plus en plus sombres jusqu'aux dramatiques effets de nuit, jusqu'à une conception quasi abstraite où la nature n'est plus qu'un prétexte ainsi que cela se passe dans certains effets



FIG. 6. — H. SEGHERS.

Le paysage rocheux avec un promeneur, Springer 19^e. Amsterdam, Rijksmuseum



FIG. 8. — H. SEGHERS.
Les deux arbres, Springer 38. Amsterdam, Rijksmuseum.

de plus en plus fines pour n'en rien laisser échapper et en même temps voiler une confession si totale par un hermétisme qu'il aurait supposé plus irréductible?

*
**

Le paysage romantique, Hercules Seghers le connaît dès ses premières années chez Connixloo, ruines et montagnes étaient les thèmes favoris de ce maître, de ses élèves et de quelques-uns de ses contemporains¹². La plupart d'entre eux allèrent rénover leur inspiration dans de longs voyages au Tyrol vers l'Italie¹³. Mais tous envisagèrent la montagne en touristes prudents, en la regardant d'en bas, confortablement assis sur un tronc moussu. Hercules Seghers, au contraire, se pose au centre de la nature la plus inclément et parfois sa vue plonge jusqu'à un plateau ou une vallée profon-

11. Successivement : *Le Cheval* de J. DE BOLOGNE, *les Ruines romaines*; *le Tobie et l'Ange*, *la Pietà*.

12. Joos de Monper, Roeland Savery, Valkenborch, etc.

13. Cf. J.-E. BERSIER : *L'Influence de l'Italie dans la Peinture hollandaise*, CFAG, 1951, Paris.



FIG. 7. — H. SEGHERS.
La maisonnette dans la forêt, Springer 41^a.
Amsterdam, Rijksmuseum.

nocturnes des dernières œuvres de Van Gogh.

Ce classement établi, une curieuse constatation s'impose : la complication de sa technique suit la même évolution. Une autre constatation : chacune de ses traductions peut s'insérer à un tournant de cette évolution¹¹. Elles forment, chacune comme un tremplin pour une nouvelle étape. Ceci est tellement flagrant qu'on demeure stupéfait d'une telle lucidité qui se manifeste par un accord si parfait entre la perturbation de la pensée et l'amplification de ses moyens d'expression. S'est-il proposé en compliquant son écriture un double but : cerner son rêve comme dans un filet aux mailles

dément encaissée entre deux pointes hérissées. Ses paysages semblent être observés d'un nid d'aigle.

Est-il, lui aussi, allé dans les Alpes, en Italie¹⁴ ou jusqu'au Montenegro¹⁵ comme plusieurs de ses biographes le pensent? Cela ne me semble pas. Un voyage aussi lointain (compte tenu des pièces d'archives et du témoignage de Hoogstraten) n'aurait pu être facilement effectué avec les moyens réduits

dont disposait Hercules Seghers et en un temps relativement court. Il ne pourrait se placer qu'entre 1612 et 1613 car entre 1629 et 1631 ce serait trop tard pour influencer son œuvre d'une façon si décisive¹⁶.

Mais mieux vaut chercher la solution de cette énigme dans ses gravures.

Des éléments irrationnels tels que : moulins à vent au fond des ravins (fig. 1) (S.8.), lac au sommet de montagne (fig. 2-3) (S.4., S.6.), toits en chaume (fig. 4-5) (S.29, S.24), rivière décrivant des méandres et sur laquelle naviguent des voiliers (fig. 5) (S.24), aussi bien que la répétition très fréquente des mêmes éléments agencés différemment, font penser qu'il n'a connu la haute montagne que par les œuvres de ses aînés ou par celles de ses contemporains. D'autant plus que son unique paysage avec des ruines romaines n'est en réalité que la copie d'une gravure antérieure. Toutefois, il



FIG. 9. — H. SEGHERS.

La ville avec deux clochers, Springer 5^a. Amsterdam, Rijksmuseum.

serait possible qu'il ait pris connaissance des formes montagneuses par un voyage

14. Hofstede DE GROOT : *Langs welke weg trok Hercules Seghers naar Italië*, Ond. Holl., T. XLIV, 1927, pp. 49-64.

15. W. J. STEENHOFF : *Nederlandse schilderkunst in het Rijksmuseum*, T. II, Amsterdam, p. 21; et H. S. ADAM, 1924 : « Il est possible qu'il soit allé en Dalmatie et au Monténégro. »

16. KNUTTTEL (*op. cit.*) suppose deux voyages pour expliquer les différences de facture.



FIG. 10. — H. SEGHERS.

Le paysage rocheux avec plateau, Springer 17^a. Amsterdam, Rijksmuseum.

dans les Ardennes belges et sur les bords du Rhin (penser à la peinture de Bruxelles, à celle de la collection Culmann à Berlin, au *paysage flamand* de la collection Van Beuningen, à la vue du château de Bacharach (S.9.) selon H. de Groot), contacts qui eussent été suffisants pour qu'il conçoive par la suite ses constructions rocheuses.

De fait, en examinant ses paysages de montagnes, on peut se rendre compte qu'ils sont organisés suivant la logique de l'imagination, c'est-à-dire que les éléments s'imbriquent les uns dans les autres sans détriment pour leurs significations particulières, tandis qu'un paysage vu se construit suivant la logique des masses au détriment des significations élémentaires, même dans les paysages du XVII^e siècle. En réalité, ses montagnes n'obéissent pas aux vastes contractions géologiques ou aux lentes érosions naturelles; seule sa volonté détermine la situation d'une masse rocheuse par rapport à une vallée profonde. Souvent, on voit dans son œuvre une roche qui se délite, et pourtant il n'y a pas de traces de pierrier à son flanc; le chemin n'utilise pas avec économie la structure du relief (fig. 6); la végétation sort de la pierre indifféremment dans un creux ou sur des pointes; enfin le dessin des roches est d'un module égal de la base au sommet. Ainsi, tous ces éléments se proposent à nous dans leur aspect le plus significatif, dans leur indépendance, mais ils ne s'associent pas logiquement. Cependant leur accumulation crée une impression de chaos,

d'accidentel, qui s'accorde avec notre idée de désolation de la haute montagne.



Dès ses premières gravures, Hercules Seghers affirme sa prescience de la technique de l'eau-forte. En effet, il aurait pour ses premières œuvres pu inscrire un dessin quelconque dans le vernis, puis se corriger après morsure, mais cela l'aurait obligé à de très longs essais, car il est fort difficile de comprendre l'action variée de l'acide à travers des graphismes de nature fort différente. Bien au contraire, pour explorer méthodiquement les ressources de son art, il va, dans une première phase, analyser les effets de l'acide à travers des graphismes clairs appartenant au même ordre. Ils seront inspirés par des formes élémentaires de la nature réduites à l'expression de signes écrits nerveusement mais largement, ce qui confère à tous une personnalité aussi accrochante que celle des signes graphiques que l'on voit dans certains dessins de Van Gogh, durant la période de Saint-Rémy notamment.

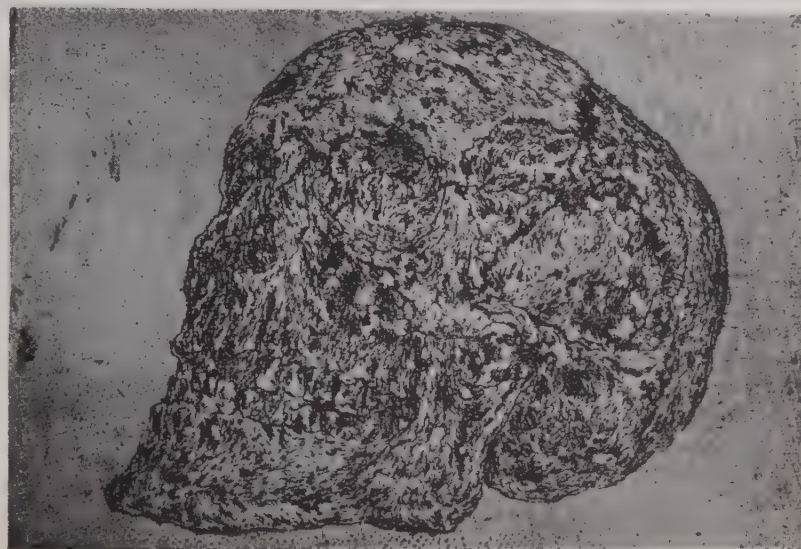


FIG. 11. — H. SEGHERS.
Le crâne, Springer 61. Amsterdam, Rijksmuseum.

L'un comme l'autre juxtapose des signes de même famille pour former un groupement dont la densité donne la valeur locale ; cependant, quelle que soit cette densité, tous les signes demeurent lisibles, y compris les intentions sous-jacentes ; on peut ainsi les comparer à des pictogrammes à cause de leurs significations particulières conjuguées avec la signification globale qui finissent par suggérer des impressions tactiles.

Un dénombrement des œuvres travaillées selon cette méthode révèle une majorité de paysages inspirés par la campagne des Pays-Bas, forêt ou plaine, et quelques vues de ruines (fig. 7-8-9). En général, la morsure est simple, profonde, nette ; la plupart des épreuves sont tirées avec une encre noire sur tissu ou papier préparé avec une teinte légère ; rares sont les épreuves rehaussées avec des touches de peinture.



FIG. 12. — H. SEGHERS.
La porte voûtée, Springer 48. Amsterdam, Rijksmuseum.

Après cette période durant laquelle ses œuvres oscillent entre le graphisme expressif et la pureté du dessin, ce qu'elles perdent d'un côté étant équilibré par l'autre, s'ouvre une seconde phase très tranchée. Maintenant, il analyse les effets plus complexes de l'acide à travers des lignes croisées ou tortillonnées, des griffonnages pointus ou ronds, etc. (fig. 10-11-12-13). Les pictogrammes sont remplacés par des graphismes abstraits, mais, lorsque la nervosité du dessin n'est pas encore arrivée à son comble, il s'agit tout de même d'une calligraphie en quelque sorte comparable pour son esprit à celle des lettrés de la Chine ancienne, c'est-à-dire que le caractère vaut autant par sa forme que par son intelligence dans la phrase.

Par la suite, une simple accélération de sa main lui permettra de nuancer ses effets, voire de les différencier totalement, un

peu comme une différence de fréquence d'ondes dénature un reflet. Alors, dans la précipitation du mouvement, il n'aura plus le contrôle du signe considéré comme unité graphique, mais d'un signe-pulsation, unité dérivée admettant l'ingérence de la notion de temps, dont il contrôlera la forme par la conscience de la période. A la place du pictogramme de la première phase, ce sera une sorte de neurogramme. La propriété essentielle de cette seconde méthode est d'autoriser un contact direct entre l'esprit et



FIG. 13. — H. SEGHIERS.
Le plateau, Springer 12^e. Amsterdam, Rijksmuseum.

la matière; il semble que son rêve s'inscrit en abscisse et en ordonnée sur la plaque de cuivre, ou mieux comparons-la à un pentographe dont une pointe suivrait les aspérités de ce rêve dans toutes ses dimensions cependant que l'autre pointe, le réduisant à deux dimensions, le grave dans le métal. Aspérités, parce que ce sont en effet uniquement les sommets rugueux qu'il écrit sans parvenir à appréhender les dépressions; cette lacune, en attendant d'y remédier graphiquement, Hercules Seghers va tenter de la combler sur l'épreuve elle-même.

Dès maintenant néanmoins nous pouvons constater que plus les graphismes deviennent abstraits plus l'impression tactile s'amplifie, comme si la matérialisation d'un rêve impalpable voulait, pour être plus convaincante, faire appel au sens du toucher, sensation de plausible et de refus alternativement.

Cette seconde phase n'est représentée que par des paysages de montagnes. Les cuivres comportent souvent plusieurs morsures et des additions à la pointe sèche, ils sont tirés sur des papiers souvent préparés et les épreuves sont rehaussées de nombreuses petites touches de peinture.

Dans une troisième phase nous verrons résoudre peu à peu les problèmes qui se sont posés après l'élaboration de la seconde. La voie qui s'ouvre vers la solution définitive est tracée d'abord par les épreuves rehaussées. Il suffit qu'Hercules

Seghers ait l'idée de tirer sur l'une d'elles encore fraîche une contre-épreuve; il y trouve un avantage certain, car, si par maladresse ses rehauts mal posés effaçaient une partie de la gravure, cela ne peut se voir sur la contre-épreuve puisque la couche inférieure de la première passe au niveau supérieur dans la seconde. Tout naturellement, l'idée d'employer le cuivre encre lui-même à la place de l'épreuve lui permet d'affirmer plus nettement cet avantage. C'est considérer le cuivre encre comme une plaque de monotype (fig. 14-15).

Hercules Seghers ne devait pas s'arrêter à cette étape qui mélange deux procédés hétérogènes; elle allait lui inspirer une méthode nouvelle. Ce qui autorise à penser à un processus dans ce sens, c'est que justement toutes ses contre-épreuves obtenues de la manière indiquée plus haut sont exécutées non pas pour elles-mêmes, mais comme guides pour regraver son cuivre. Travail qui réclame des manipulations plus longues et plus savantes dont nous ne pouvons entreprendre la trop minutieuse description; il nous suffira de dire que le dessin dans le vernis n'est plus considéré comme l'essentiel mais comme une préparation comparable au fusain pour une peinture,



FIG. 14. — H. SEGHERS.

Paysage rocheux avec rivière et chemin, Springer 25^b, Amsterdam, Rijksmuseum.



FIG. 15. — H. SEGHERS. — Ruine avec broussailles, Springer 51. Amsterdam, Rijksmuseum.

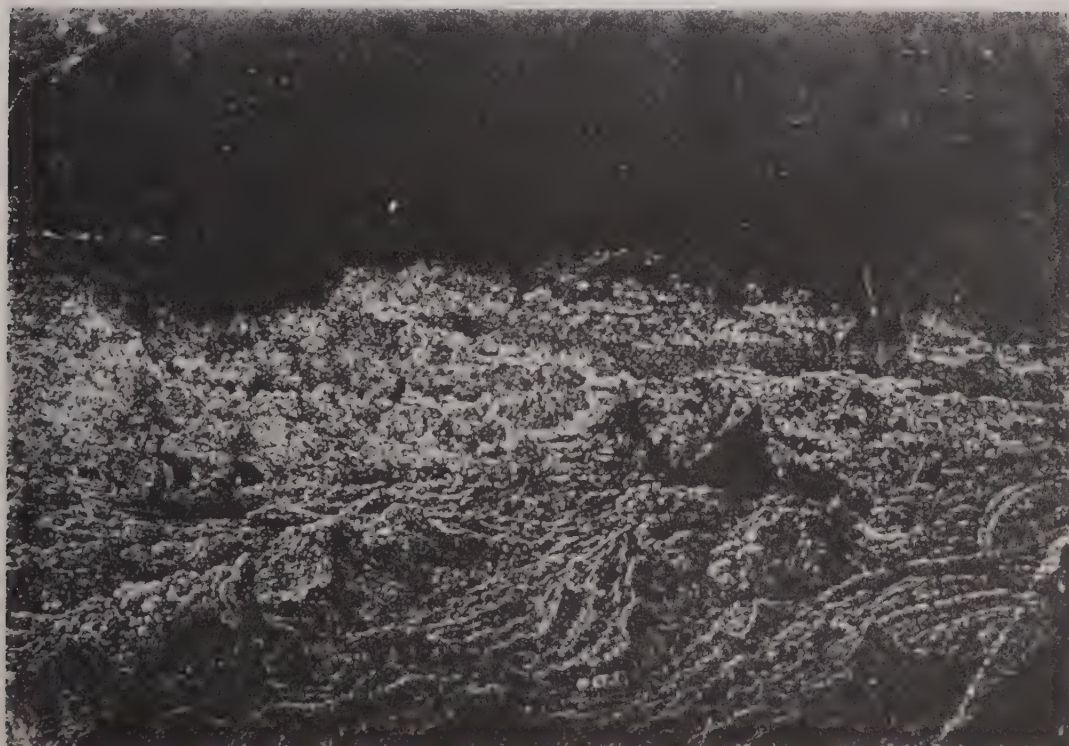


FIG. 16. -- H. SEGHERS. — La tempête, Springer 59, Vienne, Albertina.

à la différence près que, si dans la peinture la préparation est pratiquement recouverte, dans la gravure elle restera toujours lisible, le reste du travail est pour ainsi dire du domaine de l'orfèvrerie; il joue dans le métal lui-même sur les profondeurs et les formes des sillons attaqués préalablement à l'acide à travers une trame de hachures entrecroisées. Cette technique est comparable à celle du grain de résine mais elle présente deux avantages sur celle-ci : son homogénéité de morsure et sa plus grande malléabilité.

Avec cette méthode, soit que Hercules Seghers emploie la pointe pour creuser les lignes de force de son idée, soit qu'il emploie le pinceau avec du vernis pour *réserver* les nuances qui adhèrent à celles-ci, il peut opérer avec la même célérité, évitant tout intermédiaire entre la pensée et sa réalisation concrète. L'acide accroît sa puissance de persuasion, et le brunissoir, judicieusement employé, fera parfaite l'adhérence du cuivre, rendu plastique aux moindres détours de sa pensée.

Lorsqu'il est parvenu à cet ultime stade, Seghers semble totalement isolé au milieu d'une nature démoniaque, démoniaque à tel point qu'elle semble refléter un chaos hallucinant, où tous les éléments sont pétrifiés comme des laves froides. Puis il est attiré par les profondeurs de la nuit (fig. 16), et, par le même phénomène qui l'a transporté de la vue de montagne au centre même des pics hérissés, l'éclairage nocturne devient une lumière lunaire irradiante comme un morceau de lune.

La même méthode pour graver son cuivre lui permet selon le tirage : encre sombre sur papier clair ou encre claire sur un papier sombre, d'obtenir des effets diurnes ou nocturnes. Seulement le même cuivre ne peut servir à ces deux fins, car dans le premier cas ce sont les réserves qui dessinent la lumière, et dans le second ce sont les creux.

JACQUES HOUPLAIN.

RÉSUMÉ : *On the Prints of Hercules Seghers.*

Possessing very little biographical information on this artist, the author proposes rather to study him through his works. Apart from some ten or twelve paintings which can be attributed to him with certainty, Seghers was first and foremost an etcher, exploiting fully every technique to which this art could lend itself. His choice of subjects: ruins, the open sea, forests, precipitous mountains, bear witness to the character of his Romanticism. This character will become progressively more marked, and his works, light in his early period, will become more and more *sombre*, ending in dramatic night effects. His technique will also follow this evolution: he will study first of all the effects of the acid through light, pure lines, and later through more abstract criss-cross patterns. Afterwards, in his last period, the drawing on the varnished plate will no longer be considered as the essential: Seghers will act directly on the bare metal either with the point or with a brush dipped in varnish. These etchings will represent the most chaotic and hallucinating aspect of his work.

B.V.R.B. ET LA MORPHOLOGIE DE SON STYLE

GRACE aux recherches de M. J.-P. Baroli, dont je ne connais encore les résultats que de façon indirecte, il semble bien que le nom de B.V.R.B. soit connu, le mystère qui entourait cet ébéniste fameux serait donc désormais éclairci. Reste à établir un catalogue de ses œuvres. Je n'ai pas l'ambition, dans le cadre d'un article de revue, d'entreprendre un tel travail que projette sans doute le jeune érudit que nous venons de citer, mais je voudrais me borner ici¹ à étudier quelques-uns de ses meubles qui, bien que connus, peut-être, des spécialistes, n'ont pas été publiés ensemble, et nous voudrions surtout, à propos d'eux, étudier les éléments morphologiques de son style.

L'élan d'admiration qu'a toujours suscité en moi la vue des meubles de B.V.R.B., avant même d'en connaître l'estampille, a eu pour effet d'orienter particulièrement ma curiosité vers lui, si bien que j'ai rassemblé, au hasard des rencontres, quantité de pièces anonymes que je crois pouvoir lui attribuer. C'est ainsi que j'eus le plaisir, à l'Exposition des chefs-d'œuvre des Collections particulières récupérées en Allemagne (1946) de reconnaître à l'Orangerie quatre B.V.R.B. non signalés au catalogue, en plus des bureaux à dos d'âne porteurs des quatre lettres. C'étaient les deux grandes commodes en laque noire encadrant l'entrée de la grande salle, le bureau, noir aussi, qui en occupait le centre², et un guéridon reproduisant, trait pour trait, toutes les formes et tous les décors de guéridons signés de B.V.R.B. dans le portrait de Mme de Pompadour par Boucher (1757) qui surmontait une des commodes précitées³.

Mais venons à quelques meubles conservés à Versailles, à Paris, au Mans, à Dijon et à Leningrad.

Grâce à l'heureuse initiative d'Anatole de Champeaux, de nombreux objets d'art appartenant aux Musées de province ou aux grandes administrations ont été signalés aux curieux, au même titre que ceux des collections les plus accessibles et les plus communément visitées. Parmi ces objets une grande table à écrire a retenu

1. Je publierai ultérieurement les identifications de pièces anonymes dont j'ai fait ample moisson et les réflexions qu'elles suggèrent sur les relations entre l'œuvre de B.V.R.B. et celles de ses devanciers et contemporains.

2. La signature « J. Dubois » sur deux bureaux de même type me plonge aujourd'hui dans la perplexité sur ce que j'avais cru alors assuré.

3. Un article intitulé « B.V.R.B. à l'Orangerie », publié dans *Pro Arte* (1949, n° 82, pp. 310-316) apporte les raisons de ces attributions, et signale divers autres rapprochements évidents dans le domaine des commodes, et celui des tables à écrire.

mon attention (fig. 1) parce qu'elle ressemble étrangement à celle qui figurait à la vente de la coll. Rodolphe Kann (1907), sous le n° 214. Conservé longtemps au Ministère des Finances (n° 837), elle a été, depuis deux ans environ, très heureusement transférée au Musée de Versailles où elle porte le titre de table du Dauphin fils de Louis XV⁴. Le décor en est un peu plus chargé, mais la conception est identique. Or, le bureau de la collection Kann est, à son tour, à peu près identique à celui qui portait le n° 185 de la vente de la collection de Mme André Saint; ce dernier était marqué de l'estampille « B.V.R.B. », ce qui impliquerait que le bureau ministériel serait de même origine. Il importerait, cependant, de préciser cette suggestion. Le bureau signé et celui qui nous intéresse ici sont tous deux de grands bureaux plats de dimensions très voisines. Leur forme générale ne comporte aucune différence, elle se caractérise par des pieds d'une cambrure modérée (très différente, par exemple, de celle de la plupart des meubles analogues exécutés vers la même époque par Jacques Dubois); par des tiroirs latéraux à peine plus hauts que celui du milieu mais s'inscrivant dans une ceinture où la séparation des tiroirs est marquée par des saillants très prononcés. Toute l'arête interne du pied et de la ceinture est coupée par un biseau à 45°. La tablette épouse exactement les reliefs de la ceinture et de ses appliques au raccord des tiroirs : la courbe de la moulure est donc biaisée à l'extrémité du tiroir latéral du côté du tiroir médian; une deuxième courbe en S, convexe puis concave, surplombe le tiroir du milieu, exécutant les mouvements inverses avant de couper la ligne qui domine le second tiroir latéral. Sur le petit côté, un arc convexe à rayon très court vient interrompre en son milieu la ligne en arbalète qui réunit les deux agrafes d'angles. Le dessin des tiroirs latéraux est la déformation d'un rectangle dont seul le côté supérieur serait une ligne droite, les trois autres côtés, surtout la base, des courbes régulières et concaves; les angles du bas ne sont pas réalisés, car un raccord à 45° a été fait entre les deux côtés qui l'auraient enfermé. Même rectitude de la limite supérieure du tiroir médian. Partant de ses extrémités, les petits côtés dessinent des S à courte concavité. Dans le haut, longue courbe convexe, ensuite, marquant l'élargissement. Au-dessus, la ligne est presque horizontale, et ses extrémités seules retombent en courbe pour être rattachées à celles des petits côtés par un biseau comme sur les deux petits tiroirs.

Cette définition un peu longue permettrait, je crois, de caractériser toute une catégorie de bureaux de B.V.R.B. Il en est un, de l'ancienne collection Hirsch (signé aussi) dont la forme est rigoureusement la même. On m'excusera de ne pouvoir qu'évoquer le petit côté de la ceinture, avec fort saillant vers le bas dans le milieu et, une fois de plus, la rupture de la ligne raccordant les pieds : c'est tout ce que permet d'observer le raccourci des photos publiées.

L'économie du décor est la même sur les bureaux signés et sur celui du Musée de Versailles : chutes, rentrants, milieux des petits côtés très décorés, tiroirs et petits côtés encadrés d'une moulure plate, entrées de serrure combinées avec un double relè-

4. Nous remercions M. Van der Kemp et Mlle Jallut de nous avoir donné ces précisions, et M. Baroli de nous avoir procuré la photographie que nous reproduisons.



FIG. 1. — Bureau, attribué à B.V.R.B. — Château de Versailles
(autrefois au Ministère des Finances (n° 837), Paris).

vement d'un motif végétal, pour la traction, sur les petits tiroirs; entrée de serrure plus importante sur le grand, sans élément de traction. La seule dérogation à ce principe que l'on observe dans la table à écrire du Musée de Versailles est le décor en courbes et contre-courbes végétales à l'encadrement des tiroirs et des petits côtés... Les mains des tiroirs latéraux sont celles des bureaux des collections Hirsch et Saint, les rentrants rocailloux en S sont les mêmes aussi que sur le bureau de la collection Saint, l'entrée de serrure du tiroir médian se retrouve sur le meuble de la collection Hirsch : d'ailleurs, c'était une pièce couramment employée aussi par J. Dubois, et par là, nullement caractéristique d'un artisan.

Restent les chutes et les sabots qui diffèrent dans les deux bureaux signés et dans celui que nous étudions. Pour les chutes, aucune difficulté, car elles ont été employées par B.V.R.B. au décor d'une des commodes exposées en 1948 à l'Orangerie, et dont il a été question plus haut (celle portant le grand panneau de laque de Chine, placée sous le tableau de Boucher). Je n'ai pas reconnu les sabots du bureau sur un meuble signé, mais ils garnissent les pieds d'une grande commode en laque de la collection Jones au Victoria and Albert Museum, que l'on attribue à juste titre à B.V.R.B., mais que l'on cite parfois sous le nom de Joseph, parce que celui-ci a signé une autre commode de la même collection qui se confond aisément avec la

commode sans estampille. Il semble donc qu'il n'y ait pas de témérité à attribuer la table à écrire de Versailles à l'ébéniste « B.V.R.B. »⁵.

*
**

Signalons maintenant l'intérêt de deux belles encoignures en laque (fig. 2) qui ornent les paliers du grand escalier du Musée Nissim de Camondo, pièces de la plus remarquable qualité sur lesquelles l'admiration et le pressentiment de l'attribution que je propose ici, avaient fixé mon attention, il y a plusieurs années déjà⁶.

La notice du catalogue est libellée comme suit : « n° 36. Paire d'encoignures en laque, ornées de bronze ciselé et doré. Un vantail en laque de Chine, panneaux de côtés en laque française à l'imitation de laque de Chine. Dessus en marbre griotte. Vers 1745-50. Hauteur 0,92 m; profondeur 0,72 m; largeur 0,93 m. »

Le décor de ces encoignures comporte, en effet, quelques éléments qui lui confèrent une véritable originalité. La devanture se divise approximativement en quatre dans le sens vertical, les deux parties centrales réunies en un seul cartouche de laque presque rectangulaire encadré d'une bordure ininterrompue de bronze ciselé, les deux parties latérales sont constituées chacune par le pied (pourvu d'une longue chute, d'une applique couvrant la jointure du socle et de la caisse, et d'un petit sabot), et par l'extrémité de la devanture sur laquelle court une ligne sinueuse combinant la rocaille, la branche feuillue et la guirlande en une superposition d'un S, d'un C, d'un second C très étiré ouvert en sens inverse et d'un troisième C dans le sens du premier. Le socle forme saillie par rapport au panneau principal auquel le rattache une moulure fixée au milieu par une agrafe et aux bouts par les appliques déjà citées. Un cul-de-lampe à rocaille médiane garnit le tablier, et une baguette lisse, naissant de dessous les chutes, termine tout le décor à quelques centimètres sous la tablette.

M. Guillaume Janneau a publié dans ses *Petits Meubles* la photographie d'une des encoignures des anciennes collections Double, Doisteau et Hodgkins, où

5. Depuis la rédaction de ce qui précède, j'ai appris avec satisfaction que M. P. VERLET (dans *le Mobilier royal français*, t. II, p. 50) considère comme allant de soi l'attribution à B.V.R.B. de ce bureau, dont il a prouvé, numéro d'inventaire à l'appui, qu'il fut exécuté en 1745 et destiné au Dauphin.

6. Dès 1946, profitant de l'aimable autorisation que m'avait accordée M. J. Guérin, conservateur en chef du Musée des Arts décoratifs, et du concours de M. Metman, attaché à ce musée, j'ai pu photographier une des encoignures étudiées ici.



FIG. 2. — Encoignure, attribuée à B.V.R.B.
Paris, Musée Nissim de Camondo.



FIG. 3. — B.V.R.B. — Commode de la collection Trimolet.
Musée de Dijon.

l'on voit, engagée sous les mêmes chutes dans le bas, la même moulure que sur le meuble du musée Camondo, fixée à ses extrémités par les mêmes agrafes. A cela près que le socle est différent, la forme générale est, à première vue, identique. Or, les encoignures de la collection Hodgkins sont signées B.V.R.B. C'est leur souvenir qui m'a mis sur la piste de cet artisan, c'est aussi celui de chutes à partie supérieure enroulée que le même B.V.R.B. a utilisées dans plusieurs secrétaires (notamment celui que vit A. Theunissen chez M. Edouard Jonas, et celui qui figurait à la vente Dubernet-Douine) et dans la fameuse armoire aux panneaux de laque rouge de la collection Burat. Le traitement, très personnel, des bronzes du cartouche et des lignes sinueuses qui le flanquent (où les guirlandes sont un indice nullement négligeable) m'orientait vers la même attribution. Il manquait cependant encore une preuve convaincante fournie par une conception identique ou du moins fort semblable de la devanture sous l'estampille de B.V.R.B. Cette preuve, une illustration d'un article de M. Michel Landré⁷, représentant une encoignure en marqueterie avec panneau de laque au centre, nous l'apporte, car tout le milieu de ce meuble répète

7. Le mobilier français au XVIII^e siècle, *Pro Arte*, n° 85 (1950), p. 88.

les formes et les décors métalliques des encoignures de Paris, avec deux variantes seulement : disparition de la moulure du haut par suite du rapprochement de la tablette et du haut du cartouche et absence de cul-de-lampe (comme dans la collection Hodgkins). La signature « B.V.R.B. » du meuble publié par M. Landré, lève donc bien les derniers doutes qui pouvaient subsister sur le bien fondé de l'attribution que je propose.



Le Musée de Dijon est l'heureux propriétaire d'une superbe commode en laque de Chine rouge (fig. 3), qui provient de la collection Trimolet. L'ébéniste a respecté, plus qu'il n'est d'usage, la belle surface qu'il s'est borné à souligner d'une légère bordure d'un type peu commun⁸. Mais, à y regarder mieux, on constate que les baguettes minces sur lesquelles s'enroule une légère guirlande, les rocailles étirées qui s'y raccordent, les deux C affrontés qui achèvent deux côtés perpendiculaires, et encadrent une branche fleurie dont l'axe suit la bissectrice de l'angle, sont autant de motifs ornementaux dans la manière de B.V.R.B. On pourrait citer comme preuve la grande commode en laque de l'ancienne collection du comte de Grammont, les encoignures de la collection Hodgkins déjà citées et celle de la collection Bloch-Levallois, publiée aussi par M. G. Janneau, où sont utilisées des appliques visibles aussi dans la commode de Dijon. Il est cependant inutile d'entrer dans les détails de ces similitudes, puisqu'une commode signée B.V.R.B., qui appartient au Victoria and Albert Museum de Londres porte un décor en grande partie identique à celui de la commode en laque rouge. Le meuble de Londres est d'ailleurs, lui aussi, une commode en laque (noire), ce qui explique peut-être la similitude de traitement de l'encadrement : ses dimensions sont voisines de celles de la pièce que nous examinons (0,88 m × 1,12 m × 0,40 m) et la seule différence réside dans la parure du tablier, dont la forme est la même; un cul-de-lampe, indépendant de l'encadrement du panneau de laque, constitue la conclusion de la composition, tandis que le cul-de-lampe sert en même temps de motif central du bas du panneau dans la commode, dégageant donc encore davantage celui-ci. Ces décors ne sont d'ailleurs pas les mêmes sur les deux meubles. Tous les autres se répètent exactement. On voit donc que la commode que O. Brackett disait la seule œuvre de B.V.R.B. conservée dans un musée a, elle-même, une sœur dont la destinée fut semblable.



C'est à une intelligente initiative de M. Raymond Lécuyer que je dois de pouvoir joindre aux trois précédents un quatrième meuble que je crois issu de l'atelier de B.V.R.B. et que, pas plus que le bureau du Musée de Versailles, je n'ai pu exa-

⁸. Dimensions, d'après le *Portefeuille des Arts décoratifs*, pl. 295 : hauteur 0,85 m ; largeur 1,15 m ; profondeur 0,54 m.

miner encore⁹ en original : l'armoire-bureau-bibliothèque du Musée de Tessé, au Mans (fig. 4). On y voit un bas de buffet à deux portes couvert d'une tablette, sur laquelle s'appuie un corps supérieur très allongé comportant un abattant vertical comme dans les secrétaires et une bibliothèque vitrée. La superposition de ces trois éléments et les proportions qui en résultent n'ont rien de banal. Tous les panneaux de face sont encadrés de bronze ciselé, l'abattant, les deux portes du bas et les panneaux concaves qui les encadrent sont marquetés de bois de bout dessinant des branches fleuries combinées avec une composition de S et de C sur l'abattant.

L'emploi de la marqueterie de bois de bout, sans être exceptionnel, est toutefois assez limité dans l'ébénisterie de l'époque Louis XV. Certains artisans l'ont traité en branches plus légères, d'autres avec moins de bonheur que l'auteur de notre



9. En réalité, cette identification n'est plus inédite, car j'en ai fait le thème d'une communication à l'Académie royale d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de Belgique, le 3 octobre 1948. Un résumé très succinct a été inséré dans l'organe de cette société : la *Revue belge d'Archéologie et d'Hist. de l'Art*, t. XVIII (1949), p. 83.

FIG. 4. — Armoire en marqueterie, attribuée à B.V.R.B.
Le Mans, Musée de Tessé.

armoire; il faut bien convenir que le décor de l'abattant est d'un maître du genre. A ce niveau, je vois surtout Joseph (qu'on pense à la belle commode de la coll. Dutasta, par exemple), et B.V.R.B. (divers petits meubles et particulièrement des bureaux à dos d'âne). Du côté de Joseph, je ne dispose malheureusement d'aucun terme de comparaison; en ce qui concerne B.V.R.B., la situation est beaucoup plus favorable, puisque nous connaissons une armoire, illustre entre toutes : celle de l'ancienne coll. Burat, et des secrétaires. De plus, la forme même de l'abattant, avec l'arrondi de ses angles supérieurs et la courbe concave du côté qu'ils enferment, suggère tout de suite un rapprochement avec les abattants de bureaux à dos d'âne où de telles formes sont courantes. B.V.R.B. les pratique en général. Sans sortir beaucoup des limites ainsi fixées, la comparaison va se révéler singulièrement féconde. Avec l'armoire aux laques rouges, avec les secrétaires droits de B.V.R.B., le meuble du Mans a toute la partie supérieure en commun : amortissement en doucine sur lequel s'appuie une devanture qui s'achève en arbalète, avec des moulures de bronze, des agrafes prolongées en chutes aux angles et une agrafe plus importante à la « poignée de l'arbalète ». Ces décors eux-mêmes ne sont guère différents : ceux des angles jouent le même rôle dans l'armoire aux laques, la plus grande partie du cadre de bronze des portes vitrées est reprise aux panneaux supérieurs de l'armoire précitée, avec parfois un peu d'étirement pour répondre à l'allongement de la porte. La courbe du bas, qui raccorde les retours des deux montants, appartient au secrétaire de la coll. Dubernet-Douine, etc. Le long motif qui sépare les deux portes vient aussi, si je puis ainsi m'exprimer, de l'armoire de Mme Burat. Une moulure à oves sépare la bibliothèque que nous venons de décrire du panneau où s'inscrit l'abattant : B.V.R.B. en offre divers exemples dans des secrétaires; c'est encore l'armoire aux laques qui nous a fait connaître les agrafes qu'on voit ici sur le pan coupé à hauteur de la moulure de séparation. L'encadrement même de l'abattant, nous le voyons déjà sur l'abattant d'un bureau à dos d'âne en laque publié par M. Jacques Guérin dans *la Chinoiserie en France au XVIII^e siècle*. On ne m'en voudra pas de ne pas citer ici de répliques des compositions de marqueterie ni du cadre de bronze où elles se présentent sur les portes du bas. Je note cependant : deux agrafes qui assuraient le raccord des deux parties du secrétaire de la coll. Dubernet-Douine, s'enroulant sur une baguette lisse (cf. les encoignures étudiées plus haut), qui dessine une parallèle à la tablette de l'armoire du bas, des agrafes vues sur les encoignures à l'endroit où la caisse rejoint le socle, une protection de la jointure des tiroirs qui appartient aussi à l'armoire aux laques et un cul-de-lampe, au milieu du socle, qui orne aussi la commode en laque aux trois compartiments de la collection Jones.

En faut-il davantage pour oser prétendre que le meuble du Musée du Mans est une œuvre de B.V.R.B.? Je ne le crois vraiment pas.

J'ai reçu, de M. Cordonnier, directeur de la IV^e circonscription archéologique, quelques précisions historiques qu'on ajoutera avec plaisir à celles que donnait déjà M. R. Lécuyer. Avant d'orner le grand salon de l'évêché du Mans, d'où il passa dans le cabinet du Maire pour retourner ensuite aux Musées, le meuble que nous venons

d'étudier avait été propriété personnelle de Mgr. de la Myre-Mory, évêque du Mans († 1829), qui le tenait de sa mère, la comtesse de la Myre-Mory, laquelle l'avait reçu de la reine Marie-Antoinette, son amie. Sa trace a été retrouvée dans un inventaire du Grand Trianon (1776) comme figurant dans le cabinet de retraite du roi. Il avait été exécuté en 1755 pour le prix de 2.500 livres et était évalué à 2.640 en 1789¹⁰.

*
**

Il nous faut passer du Maine en Russie pour atteindre le dernier des objets dont je voulais traiter ici. Par bonheur, un superbe album nous a fait connaître depuis longtemps un ensemble de meubles français qui ornaient les collections des souverains et des grands de l'empire des Tsars¹¹. Il s'agit en effet du cartonnier (fig. 5) accompagnant le bureau dit « de Catherine II », qui se trouvait au début de ce siècle au Palais Chinois d'Oranienbaum. Ce cartonnier comprend une partie inférieure pleine encadrée de deux contreforts en volutes, sur laquelle est posé un corps supérieur de forme violonée, terminé au-dessus par un amortissement en doucine au-dessus d'une façade dont la ligne de faite a, à peu près, un profil d'arbalète. Ce dessus est ouvert. M. Roche ne tarissait pas d'éloges sur cette pièce. « En vérité, un aussi beau meuble aux bronzes si souples, si élégants et si fins n'évoque-t-il pas le nom de Cressent? L'harmonie de

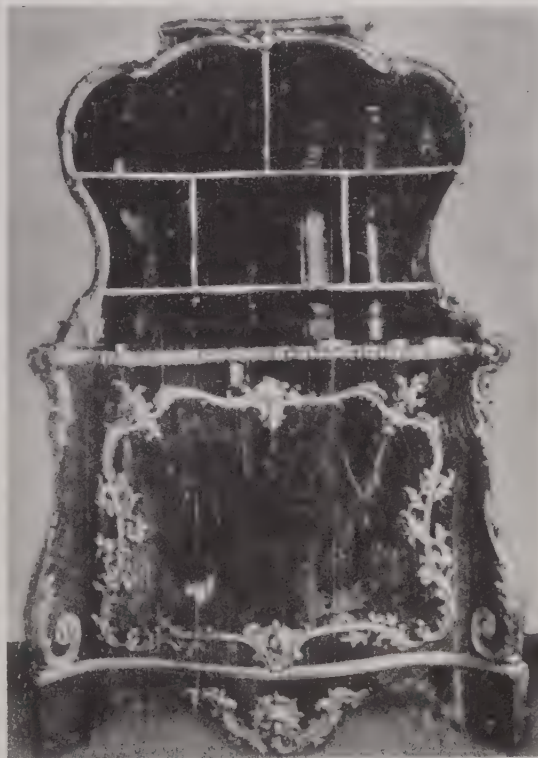


FIG. 5. — Cartonnier, attribué à B.V.R.B., accompagnant le bureau dit « de Catherine II » au Palais Chinois d'Oranienbaum, U.R.S.S.

la composition, les courbes larges et savantes de la silhouette, la vigueur des bronzes, qui les étreint si parfaitement, l'armature noueuse des ressauts, les baguettes à enroulement de fleurs dorées, ce savoureux placage de bois satiné, enfin, tout cela n'est-il pas digne du maître? », écrit-il, entre autres. Le rapprochement, en dépit de ce qu'il a de flatteur, prête à Cressent des conceptions plus évoluées que celles dont nous voyons l'expression dans ses œuvres; M. D. Roche n'était d'ailleurs pas très heureux dans ses attributions, — diverses notices de son livre en font foi — mais il faut

10. J'ai le plaisir de constater que M. Cordonnier, à qui je n'avais rien dit de mon attribution, m'écrivait, le 5-11-1948 : « Je cherche l'estampille de B.V.R.B.... » Cette hypothèse concordante était des plus encourageantes. Dans *le Mobilier royal français*, M. VERLET apporte aussi l'appui de son autorité à l'identification proposée ici, en même temps que la date de livraison : 1755.

11. Cf. Denis Roche, pl. et notice XVII.

lui tenir compte du peu de documentation dont il a pu disposer au temps où il écrivait. Ses notices représentent bien le genre de l'attribution fondée sur les notions de beauté et de qualité. La seconde a quelque valeur, à condition d'en faire une application spécialisée, mais la première n'empêche pas de grands ébénistes d'avoir signé parfois des meubles fort laids. Soyons objectifs, et bornons-nous à des critères de style. Or le style du cartonnier d'Orianienbaum crie « B.V.R.B. » : moulures à oves, chutes à agrafes et surtout le décor de la partie pleine qui n'est que l'élargissement de celui des encoignures de la coll. Hodgkins, et rappelle d'autre part le décor des deux commodes sœurs de Londres et de Dijon. Mon analyse liminaire dit assez la parenté possible de cette partie du meuble avec les œuvres de B.V.R.B. Mais, comme je ne connais aucune pièce de ce genre dans la production signée de cet ébéniste¹², il faut m'en tenir à cela. Je signalerai seulement que le cul-de-lampe qu'on voit sur le socle est de la même fabrication et assorti aux chutes employées sur les bureaux de la collection R. Kann et de la collection André Saint¹³.

C'est donc avec raison que M. Denis Roche avait séparé ce cartonnier que je rends à B.V.R.B., du bureau qu'il complète et qui, selon moi, est une œuvre de Joseph Baumhauer¹⁴.

ANDRÉ BOUTEMY.

RÉSUMÉ : *B.V.R.B. and the morphology of his style.*

The author points out that the mystery of B.V.R.B.'s monogram seems now to be definitely clarified thanks to the research studies of Mr. J. P. Baroli. Within the scope of this article, he proposes to study only five anonymous pieces of furniture, of public collections, which he assigns to B.V.R.B. following a close analysis of their style, form and decoration, and their comparison with signed furnitures. Thus, that very detailed study permits us the understanding of the morphology of the style of this famous cabinet-maker.

12. Aucune pièce signée, ai-je dit, cependant M. G. JANNEAU et ses collaborateurs, dans la réalisation du recueil *Le Meuble léger en France* (Paris, Hartmann, 1952) nous révèlent un serre-papier du milieu du XVIII^e s. dont le frisage est réalisé en satiné amaranthe, les marqueteries en bois de violette de la collection P. de Cayeux, dépourvu de signature, mais attribué à B.V.R.B. (fig. 50) et p. 348. L'ouverture de la partie supérieure terminée en profil d'arbalète est surmontée d'une horloge gainée dans la boiserie, laquelle forme cependant une doucine sous le cadran. Le contour est moins violonné que dans le cartonnier étudié ci-dessus, par suite d'un caractère très modéré de l'étrangement à mi-hauteur. La partie pleine, légèrement concave dans la devanture, pour recevoir le saillant du petit côté d'un bureau, porte des panneaux de bois frisé encadrés d'une moulure de bronze dont les coins sont munis intérieurement d'un petit motif composé d'une coquille, de C croisés et d'un culot. Au centre des panneaux, un cartouche de bois plus sombre sert de repoussoir à une applique de bronze (feuillages symétriques surmontés d'une palmette) et des branches très légères en marqueterie de bois de bout ornent la partie inférieure du panneau principal. Des chutes représentant un S enguirlandé de plantes, et de petites appliques en forme de coquille surmontée d'une flamme garnissent les angles. Des moulures ciselées garnissent le bord de la tablette et le raccord de la caisse au socle, dont les pieds sont revêtus de larges sabots très ajourés et le tablier est muni d'un cul-de-lampe à cartouche central elliptique dans une rocaïlle d'où divergent deux minces prolongements. Plusieurs de ces traits conviendraient à B.V.R.B., je signalerais cependant surtout le type de marqueterie de bois de bout qu'on voit sur un bureau à dos d'âne signé de l'ancienne coll. de Mme de Polès et l'applique au centre des trois panneaux qui sert d'entrée de serrure sur une commode de l'ancienne coll. R. Kann, qui a les plus grandes chances d'appartenir à B.V.R.B.

13. Il est employé sur une commode de la coll. R. Kann qui a les mêmes chutes et appartient très probablement, elle aussi, à B.V.R.B. en dépit de la compétition possible avec Doirat.

14. Peut-être aussi, mais c'est beaucoup plus douteux, de Sevrin. Voir à ce sujet un article à paraître dans le *Burlington Magazine* et *Actes du XVII^e Congrès Intern. d'Histoire de l'Art*, Amsterdam, 1952 (La Haye, 1955), pp. 466-468.

AUTOUR DE QUELQUES ŒUVRES INÉDITES DE DELOBEL

UN tableau du Musée de Lyon attribué à Galloche, une Annonciation anonyme de l'église Notre-Dame de Grâce de Passy, nous ont amenés à entreprendre des recherches dont on trouvera ici le résultat, et à préciser la figure d'un peintre décorateur du XVIII^e siècle, le dernier peut-être de la grande tradition.

Au Musée de Lyon, en effet, est conservé un tableau (fig. 1) qui, d'après les inventaires, est attribué à Galloche¹. Il s'agit d'une allégorie : deux nations dont la France, s'unissent devant le portrait d'un ecclésiastique, médaillon tenu par une figure qui foule au pied l'Envie; d'autres figures, telles que l'Histoire, l'Abondance, la Paix les entourent. L'étude des catalogues de Salons du XVIII^e siècle peut nous éclairer : nous voyons dans celui de 1737² : « *une Pensée allégorique en esquisse, sur la Réunion de la Lorraine à la France, sous le Ministère de Monseigneur le C^{al} de Fleury, par M. Delobel, Académicien.* » Avec le catalogue du Salon de 1738,

1. Nous remercions ici M. René Jullian, conservateur en chef, et Mme Rocher-Jeanneau qui nous ont autorisé à le publier, et nous disent ignorer d'où vient la toile.

2. Rééd. GUIFFREY, p. 24.



FIG. 1. — DELOBEL. — La Lorraine réunie à la France.
Musée de Lyon. *Cliché Agraci.*

notre présomption se change en certitude : sous le n° 46 est décrit un tableau de 5 pieds de haut sur 4 de large³ représentant un « *Sujet allégorique de la réunion de la Lorraine à la France sous le règne de Louis XV et le Ministère de S.E. Mgr le C^{ai} de Fleury* ». C'est bien notre tableau. Deux pages entières du catalogue sont consacrées à sa description : on y explique toutes les allégories, le médaillon ayant pour appui « le livre des Lois, base du Ministère » ; l'Équité, soutenant ce portrait, « le contemple avec satisfaction ; la blancheur de sa robe marque la candeur et l'intégrité de S.E. ». A côté du portrait, « la France et la Lorraine personnifiées se donnent la main en signe d'union ». Nous faisons grâce au lecteur du reste de la description, que le peintre, cependant, ne trouva pas suffisamment longue, puisqu'il inspira une petite plaquette qui lui est consacrée⁴, et que réimprima Georges Duplessis⁵, en y joignant divers documents dont une ode sur l'événement et le tableau.

Il s'agissait d'une commande royale destinée à commémorer ce grand fait d'histoire (commande en 1737 ; paiement le 25 mars 1739, 1.500 livres)⁶. Le tableau fut gravé le 6 décembre 1738 par Charles-Nicolas Cochin père (fig. 2), qui offrit deux épreuves de son estampe à l'Académie. En mai 1739, le tableau était placé « dans le cabinet de S.M. qui a eu la bonté d'en marquer sa satisfaction » (*Mercur de France*)⁷. Le tableau, après la Révolution, a été envoyé (1803) au Musée de Lyon, où les divers catalogues, depuis 1808, l'attribuent à Galloche.

D'autre part, notre attention avait été attirée dans l'église Notre-Dame de Grâce le Passy par un tableau que l'*Inventaire des Edifices religieux* intitulait « *Auteur inconnu. L'Annonciation* »⁸. Cette grande *Annonciation* (fig. 3) est un sujet parti-



FIG. 2. — La Lorraine réunie à la France.
gravure de C.-N. Cochin d'après Delobel. B. N., Est.

3. Soit 1,62 m × 1,29 m ; or le tableau de Lyon mesure actuellement 1,40 m × 1,20 m.

4. *Disposition du tableau allégorique de la Réunion de la Lorraine à la France...*, peint par M. Delobel, peintre ordinaire du Roy, 1738 (B. N. Est, Y b³ 113).

5. *Description du tableau allégorique... Mémoire de l'Académie de Stanislas*, 1853, et tirage à part, Paris, 1853, in-8°, 16 p.

6. ENGERAND, *Inventaire des tableaux commandés...*, pp. 139, 140 et 141.

7. M. ROUX, *Inv. du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, IV, p. 637.

8. *Inventaire général des œuvres d'art appartenant à la ville de Paris, édifices religieux*, t. IV, p. 102.

culièrement cher aux habitants du quartier, puisque l'Annonciation y est la fête patronale (25 mars), créée en 1670 par Mme Chahu, et qui a donné son nom à la rue sur laquelle ouvre l'église.

Le tableau a décoré le maître-autel jusqu'en 1847, c'est-à-dire jusqu'à la reconstruction du chœur. Quillet, en 1836, insiste sur l'intérêt du tableau, sur « l'éclat des coloris et la correction du dessin ».

Or, en consultant les anciens catalogues de Salons, nous avons trouvé la description du tableau en 1748 (n° 65) : « un tableau ceintre en hauteur de 9 pieds sur 8 de large, représentant une *Annonciation*, pour l'église royale et paroissiale de Passy », par Delobel. Le tableau, une fois de plus, est identifié et daté.

Le catalogue du Salon n'indique pas qui a commandé le tableau; ce n'est pas le Roi, car il n'est pas décrit dans les inventaires d'Engerand. Mais ne peut-on penser que Mme de Pompadour, qui fit avec Louis XV de nombreux séjours au château de la Muette, l'offrit à l'église, attestant une fois de plus sa ferveur religieuse (ne lui doit-on pas la Madeleine de l'église Sainte-Geneviève, c'est-à-dire le Panthéon)⁹.

Le hasard a voulu également qu'en relisant un article de M. Gaston Brière sur le château de Sceaux¹⁰, nous ayons rencontré une troisième fois Delobel; il a été, en effet, chargé, vraisemblablement vers 1751, de la décoration de deux cabinets du Pavillon de l'Aurore : « Les plafonds des deux petits cabinets sont peints par M. Delobel qui a représenté dans l'un *Zéphire captive*, dans l'autre *Vertumne et Pomone*¹¹. On sait que le sujet principal est peint par Lebrun, or précisément les contemporains disaient que Delobel était « petit élève de Lebrun », puisqu'il avait travaillé avec Boulogne, lui-même élève du Maître.

Ces décorations de Delobel, déposées par le comte de Trévise lorsqu'il vint en possession du pavillon, ont été rachetées à sa vente, et vont être remises en place à Sceaux, ainsi que nous le dit M. Georges Poisson que nous tenons à remercier.

*
**

Assurément Delobel (1693-1763) ne compte pas parmi les plus grands maîtres du XVIII^e siècle, mais sa renommée a souffert d'un jugement très dur de Mariette (« assez pauvre peintre, génie froid »); cependant ses tableaux retrouvés montrent qu'il a sa place parmi les derniers grands décorateurs français, après les Boulogne dont il a été l'élève, avant Pierre, en même temps que Natoire.

9. Le tableau que nous avons signalé à M. Jacques Dupont et à Mme Lechat vient d'être nettoyé par les soins des Monuments historiques. Nous les remercions de nous en avoir donné la photographie.

10. Le pavillon de l'Aurore au château de Sceaux, *Mélanges*, GUIFFREY, 1914, 20 p.

11. D'ARGENVILLE, *Voy. pitt. des environs de Paris*, 1755, p. 190.

De son temps, Delobel était estimé : il a peint une dizaine de tableaux allégoriques ou mythologiques : en 1733 : *Hercule préférant la Vertu au Plaisir*¹²; en 1737 au Salon : *La naissance de Vénus* et *Le Martyre de saint Eutrope* (H. 2,59 m × L. 2,92 m); en 1741 au Salon : *L'Histoire des négociations de la paix conclue à Utrecht par M. l'abbé de Polignac...*¹³; en 1743 une *Composition allégorique du portrait de M. Orry*, contrôleur général des Finances, Directeur général des Bâti-ments du Roi¹⁴; en 1750 une « petite esquisse allégorique, en forme de frise, à la gloire du Roy sur la Paix générale, conclue à Aix-la-Chapelle le 13 octobre 1748, et publiée en février 1749 », ainsi qu'une « esquisse de même forme, allégorique et historique, de la mai-son de Bouillon de la Tour d'Auvergne »¹⁵; en 1753 un *Sujet allégorique sur l'avènement de Henri IV à la couronne de France*,



FIG. 3. — DELOBEL. — L'Annonciation. — Eglise N.-D.-de-Grâce de Passy. Cliché Agraci. (Une barre d'appui transversale posée devant le tableau n'a pu être évitée).

12. Tableau de réception à l'Académie. On perd sa trace après 1793; on le retrouve au Louvre dans l'inventaire Napoléon (B. 1020; inv. 3853 bis, 1,20 m × 1,56 m); en 1852 il est à Meudon; en 1876 à l'Ecole des Beaux-Arts.

13. P. 22, n° 84.

14. Salon, n° 72, pp. 22-24 : « L'Architecture soutient une base de colonne, sur laquelle Minerve tient posé le portrait du Chancelier... La Peinture, la Sculpture désignées par leurs attributs... Sur le devant, le Dessin tient son crayon, et est appuyé sur le Laocoon. »

15. Salon de 1750, p. 23, nos 95, 96. DELOBEL publia encore une brochure : *Explication du sujet allégorique...*

tableau en largeur (1,46 m \times 2,76 m)¹⁶; et une *Composition allégorique du sujet du rétablissement de la comtesse de Sainte-Maure*¹⁷.

Comme peintre religieux, on connaît de lui, en dehors de l'*Annonciation* dont nous venons de parler, un *Mariage de sainte Cécile* toujours dans l'église Saint-Eustache¹⁸, la *Guérison d'un paralytique par saint Pierre et saint Jean*, signé et daté de 1758 à Montreuil-sur-Mer¹⁹, et surtout un tableau encore en place à l'église de Dammartin : une *Assomption*; Louis XIII y est dépeint mettant sa personne et ses états sous la protection de la Vierge²⁰.

Delobel était donc un de nos grands peintres décorateurs. Il était assez estimé par la Cour et la Direction des Bâtiments; il fut chargé en 1739 de compléter par des groupes de divinités marines, à droite et à gauche, un tableau de Mignard : *Neptune sur son char présentant son trident et sa couronne à une Renommée*, afin de pouvoir placer le tableau dans la grande salle à manger de Compiègne où il est encore; en 1740, il avait complété l'*Age d'or* laissé inachevé par Trémolières qui n'avait peint à sa mort que les deux figures du centre (Musée de Niort)²¹; en 1749, il devait collaborer à la pompe funèbre de la Dauphine à Notre-Dame en peignant des anges et des têtes de mort²².

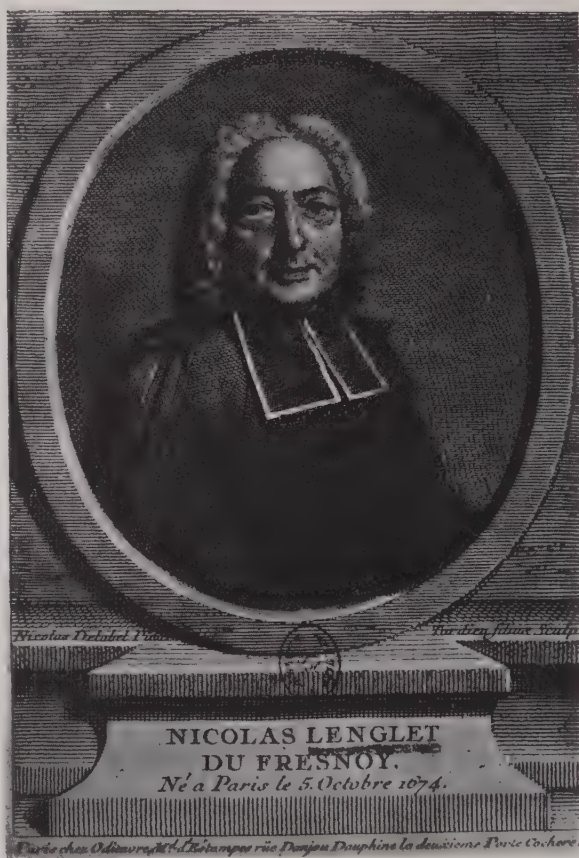


FIG. 4. — Nicolas Lenglet du Fresnoy, gravure de Tardieu d'après Delobel. B. N., Est.

16. Description manuscrite en deux feuillets à la suite d'un exemplaire de l'*Ode sur la peinture* de BAILLET, et de sa *Lettre... sur le Salon de 1753* (Arsenal, signalée et reproduite par DUPLESSIS). M. Laprade, spécialiste de l'iconographie d'Henri IV, nous dit ignorer le sort actuel du tableau.

17. Cf. *Mercur de France*, 1753, p. 159.

18. Cf. *Richesses d'Art Mon. religieux*, Paris, III, 1901, 392, h. 2,20 m \times 1,40 m.

19. A Saint-Saulve de Montreuil (h. 4 m \times 1,250 m). Cf. *Rich d'Art Province*, II, I, 302.

20. *Salon de 1747*, n° 79, p. 26 (3,87 m \times 2,27 m). M. le curé de Dammartin, qui nous en envoie une carte postale, nous dit que le tableau, très sombre, est en très mauvais état. Le tableau avait été donné à la collégiale parce que, d'après le catalogue du Salon, elle faisait tous les ans un service en l'honneur de saint Louis.

21. *Salon de 1740*, n° 84, pp. 23-24. Cf. le paiement dans Engerand (3 janvier 1742, 1.200 livres). Le tableau mesure 5,60 m \times 3,60 m. Il est attribué à Trémolières seul, au catalogue de Niort (n° 47). En 1742, Delobel en exposa (n° 97) une réduction (2,75 m \times 1,64 m) destinée à l'architecte Gabriel.

22. *Extraits des Comptes des Menus Plaisirs*, par Ph. DE CHENNEVIERES, dans *R.A.F.*, 1890, p. 234. En 1753, il peint pour le théâtre de la Cour le triomphe de Bacchus avec des cariatides et trophées « en forme de décor » sur les conquêtes du Roi. (*Journal de Lazare Duvaux*, I, p. CLXXXV.)

Ses qualités avaient été remarquées assez tôt; il s'était présenté en 1717 au Concours de Rome avec *Anne présentant Samuel au Temple et au prophète Elie*, et il n'avait obtenu que le second prix. Malgré cela, on le trouve à Rome²³ en 1725 avec Natoire et Jaurat comme pensionnaires; Wleughels le considère comme « le plus capable des trois », et admire sa copie du *Rapt des Sabines* de Pierre de Cortone. Il fit ensuite une copie d'une *Bacchanale* de Titien²⁴; en 1727, il peint avec ses camarades des dessus de porte pour l'Académie; il fut alors remarqué par l'évêque de Cavaillon « qui accompagnait le C^{al} de Polignac, et qui lui demanda son portrait »²⁵; enfin, en 1729, il peignit pour Saint-Pierre de Rome un grand tableau au moment de la béatification de saint Vincent de Paul. Delobel devait quitter Rome en juillet 1730 pour Paris. Il avait « des amis qui lui permettent de le présenter » au Directeur des Bâtiments.

Il a peint également des portraits : celui du jeune Louis-Philippe duc de Chartres, futur duc d'Orléans, à douze ans (Salon de 1737, p. 27), celui de M. Salior, tapissier ordinaire du Roi (id.). Au Salon de 1745 (n^{os} 130-132, p. 29-30), il exposa le portrait de l'abbé de Forte, écuyer, maître de chapelle de S.A.R. Mgr le régent, celui de l'abbé de la Grive, le géographe, ceux de M. Barbier et de M. Mondon, ciseleur. En 1747²⁶, le portrait de Nicolas Langlet du Fresnoy qui fut gravé par Tardieu (fig. 4); en 1751 celui du Chancelier Orry²⁷; il avait peint aussi le poète Grécourt qui fut gravé par Gaillard (fig. 5).

En 1738, trouvant peut-être que la peinture officielle lui permettait difficilement de vivre, on le voit peindre des sujets de genre, des *Buveurs*, une *Dame avec un enfant jouant de la serinette*, une *femme à qui l'Amour apporte une couronne*.

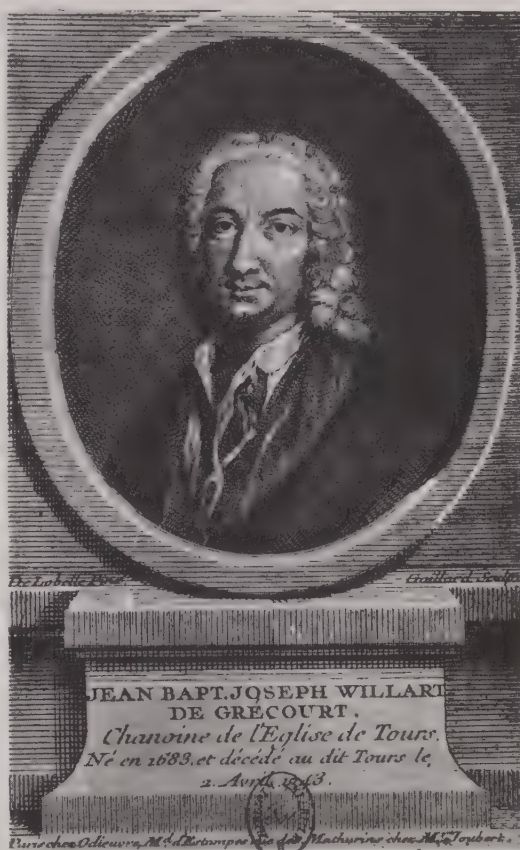


FIG. 5. - Jean-Baptiste-Joseph Willart de Grécourt, gravure de Gaillard d'après Delobel. B. N., Est.

23. Voir pour ce qui suit l'Académie de France à Rome, d'après la Correspondance de ses directeurs, dans *G. B. A.*, 1869, II, pp. 85, 88, 175, 176, 180.

24. « ... l'ayant bien peint et bien coloré » (WLEUGHELS). En 1735, Wleughels l'admire encore (*ibid.*).

25. Faut-il comprendre le portrait du C^{al}? Car Delobel peignit en 1729 un portrait du cardinal entouré de figures allégoriques.

26. Salon de 1747, n^o 80.

27. Salon de 1751, n^o 58.



Delobel mourut à soixante-dix ans en 1763. Son convoi fut suivi par Nicolas le Bègue, qui s'intitule peintre et docteur en droit ²⁸.

Démodé ainsi que le genre qu'il incarnait, il eut droit, comme on l'a vu, à une oraison funèbre assez sèche de Mariette. Celui-ci n'acceptait de lui que ses dessins, ses vues de Rome que recherchaient aussi les amateurs ²⁹.

HÉLÈNE ADHÉMAR.

RÉSUMÉ : *About some of Delobel's unpublished works.*

A painting in the Musée de Lyon, *La Lorraine réunie à la France*, attributed, according to the inventory, to Galloche; and an anonymous *Annunciation* in the church of Notre-Dame de Grâce at Passy, have led Mme Adhémar to undertake certain researches, the results of which she describes in this article, and enabled her to throw light on the figure of a painter and decorator of the 18th century, whose talents had not till now received the recognition they deserved.

It is through a study of the catalogues of the *Salons* of the period that Mme Adhémar has been able to re-attribute these two paintings to Delobel. They are indeed described at length, the first in the catalogue of the 1737 Salon which informs us that the work was commissioned by the Royal Family; the second, in the catalogue of the 1748 Salon, with the note "for the parish church of Passy". The author of the article then enumerates the chief works of Delobel: religious, mythological and historical subjects; a fair number of portraits, and even a few genre paintings.

28. Un des frères de Delobel était prêtre dans le diocèse de Soissons; un autre, tapissier, se maria à Saint-Eustache (HERLISON, *Actes d'état civil*, 1873, p. 15).

29. Cf. vente Mariette, 1776 (deux dessins). D'autres en 1769 dans la vente de Cayeux. Le public se détournait alors de ces « grandes machines », et, dans sa carrière, Delobel ne semble avoir eu les honneurs de la critique que deux fois, en 1750 et en 1753. Cette critique n'est pas, d'ailleurs, aimable. BAILLET DE SAINT-JULIEN en 1750 (*Lettres...*, p. 36) constate qu'il « entend assez bien les allégories », mais lui conseille « d'emprunter une autre main pour l'exécution de ses idées ». En 1753, HUQUIER (*Lettres...*, p. 34) annonce qu'il fera ses efforts pour expliquer l'allégorie du Salon; « je vous enverrai le fruit de mes peines et de mes travaux sitôt qu'il sera mûr ». C'est une défaite, et naturellement, la description ne vint jamais.

DEUX INVENTAIRES DE L'ATELIER DE CLAUDE VIGNON

LES deux inventaires de Vignon que nous éditons ici ¹ avaient échappé aux recherches de sa dernière historienne, Mme Grégoire, auteur d'une thèse à l'École du Louvre sur le Maître (1944), encore inédite; elle a bien voulu nous le confirmer.

Ils ont un grand intérêt, très différent d'ailleurs. Le premier, celui de 1643, est l'inventaire dressé après la mort de Charlotte de Leu, première femme de Claude Vignon, et fille de Thomas de Leu. Les gravures sont estimées par François Langlois, dit Ciartres, célèbre marchand qu'on savait lié avec Vignon, et les tableaux par Jean Bertrand, peintre secondaire sur lequel nous reviendrons dans un autre travail.

En 1643, Claude Vignon a cinquante ans; il est en pleine célébrité; il habite rue Saint-Antoine depuis qu'il s'est marié en 1623 avec Charlotte de Leu ². Il travaille, selon Mariette, « avec une merveilleuse promptitude, ce qui faisait briller dans ses tableaux beaucoup de feu et une grande liberté de pinceau ». Mariette lui reconnaît

1. Nous devons remercier vivement M. Charles Braibant, Directeur des Archives de France, et M. Monicat, Conservateur en chef, grâce auxquels nous pouvons faire au Minutier central des recherches et des trouvailles importantes pour l'histoire de l'art français.

2. Cf. contrat de mariage, 21 janvier 1623, au Minutier central, étude XXXVII, n° 451. Avant son mariage, il habite « au bout du pont Notre-Dame ».



FIG. 1. — La Vierge qui fait de la bouillie à N. S.,
gravure d'après Vignon. B. N. Est.

aussi une assez bonne intelligence du clair-obscur, un des éléments qui font de lui, comme l'a démontré autrefois ici même, M. Charles Sterling, un précurseur de Rembrandt³.

Nous voyons grâce à l'inventaire de son atelier, ce qu'il a peint et ce qu'il peint alors⁴. Il semble tenir surtout à un *Crucifix*, à une *Adoration des Mages*, à une *Nativité*, ainsi qu'à un tableau représentant les *Docteurs de l'Eglise*. Il peint de nombreuses têtes d'étude auxquelles il donne le nom de divers saints ou saintes, mais elles

3. Ch. STERLING, *Un précurseur français de Rembrandt : Claude Vignon*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, t. XII, pp. 123 à 136.

4. Parmi les titres cités dans l'inventaire de 1643, figure le partage de la succession du père de Vignon (celui-ci n'a qu'un frère, Guillaume, docteur en médecine; Charles Vignon, cité par Jal n'est donc pas son frère). Guillaume Vignon, père de Claude, est, suivant ce texte, « valet de chambre du Roi et fournissant son argenterie »; n'est-ce pas une des raisons pour lesquelles Claude Vignon représente souvent des plats d'argent?

sont moins estimées que les tableaux précédents.

Il peint également des tableaux mythologiques ou d'histoire ancienne : *l'Enchanteresse Circé*, *le Triumvirat*⁵, *Marcus Curtius*, *Scipion*.

On lui doit, enfin, des tableaux d'histoire contemporaine exécutés pour le Cardinal de Richelieu et sans doute pour le Roi, estimés assez bas.

Mais l'inventaire ne contient pas que cela ; Vignon était un expert célèbre⁶, et il se livrait au commerce des tableaux au moins dès 1630⁷. Il avait des tableaux de ses amis Brebiette, Stella, des Linard, des Patel⁸, un Meslin, mais aussi des œuvres de Poussin, de Claude Lorrain, de Bourdon, de plusieurs italiens. On trouve aussi chez lui un *souffleur de tabac* de Brauwer, un Kalf, un H. Pot, un Terburg.



FIG. 2. — Saint Pierre,
gravure d'après Vignon. B. N. Est.

Le second inventaire date du 20 mai 1670 ; Vignon est mort près de vingt jours avant, dans sa maison de la rue Saint-Antoine. Il est Conseiller à l'Académie royale de Peinture et Sculpture, et paraît un homme considérable, assez riche, car il

5. Sans doute le tableau gravé par lui sans lettre, et intitulé par Ch. LE BLANC : *Massacre dans une place publique*.

6. Cf. *Abecedario*, VI, 75 : « Il y avait surtout (en Italie) appris à juger des ouvrages des peintres ; cette étude l'avait rendu scavant dans la connaissance des matières, et lorsqu'on doutait de l'originalité d'un tableau, c'était à lui presque toujours à qui on avait recours pour en décider. »

7. Cf. BERTOLOTI, *Artisti...*, pp. 100-101. Mention de 8 caisses de tableaux envoyés à Rome par Vignon au duc d'Orléans, ainsi que des têtes antiques et des dessins.

8. Lemaire a gravé d'après lui 14 planches de *l'Histoire de Paris* ; or, parmi les papiers cités dans notre acte de 1643, figure une lettre de Lemaire (1642) annonçant qu'il a remis ces planches au marchand Génicot, de Paris, venu à Rome. En effet, elles sont éditées à Paris, chez Mariette.



FIG. 3. — Saint François, gravure de Gilles Rousselet,
d'après Vignon. B. N. Est.



FIG. 4. — Le Cardinal de Richelieu et la France, en-tête de thèse.
gravure d'après Vignon. B. N. Est.

a acheté en 1648 une seconde maison à Saint-Denis⁹. Il s'est remarié en 1644 avec Geneviève Ballard, fille du grand imprimeur de musique¹⁰.

Il a beaucoup plus de tableaux qu'en 1634, mais ceux-ci n'ont plus de bordure,

9. Voir aussi les documents inédits suivants retrouvés par nous : 1643 (17 août), Constitution par Pierre le Jay, épicier, rue Montmartre, à Claude Vignon, maître peintre, bourgeois de Paris, rue Saint-Antoine, de 100 livres de rente moyennant 1.800 livres tournois (M.C., étude LXX, 123); — 1650 (1^{er} février), Contrat d'atemoiement signé par les créanciers de Jean Maressal, valet de chambre et peintre ordinaire du Roi, parmi lesquels se trouve C. Vignon (M.C., étude XXI, 157); — 1653 (5 décembre), Quittance par C. Vignon à Etienne Triboulleau, marchand de vins, en l'acquit et décharge de Toussaint Huot, sergent à verge au Châtelet, d'une somme de 279 livres 9 sols pour l'amortissement d'une rente (M.C., étude XXX, 43).

10. Contrat de mariage du 10 janvier 1644, (Minutier central, étude XLIX, n° 317). Il a la même année un fils, Nicolas, mort jeune; il aura encore de sa femme dix enfants (cf. Fichier Laborde, B.N. Mss. et Jal). Sa première femme lui en a donné onze; mais nous sommes loin des trente-quatre enfants que lui attribuait Benezit d'après Guillet de Saint-Georges).



FIG. 5. — Esther, gravure de Nicolas de Son (?),
d'après Vignon. B. N. Est.

et ils sont empilés en désordre ; il y a plusieurs exemplaires de presque chacun d'eux : cinq *Crucifix*, huit *Adorations des Rois Mages*, quatre *Portements de Croix*. Or ces tableaux qui figurent ici en nombre, sont précisément ceux qui en 1634 étaient estimés le plus cher. Nous comprenons donc que Vignon recopie ses tableaux célèbres afin de les vendre plusieurs fois, comme ses contemporains. Il a des aides, au moins en la personne de trois de ses fils, également peintres : François Claude né en 1633, Philippe né en 1639 (et mort en 1701)¹¹, Nicolas né en 1631 ; sa fille Charlotte, femme de Joseph Regnault, née en 1640, peignait aussi ; on cite d'elle des fleurs.

Mais ces tableaux plusieurs fois recopiés, généralement des têtes de saints ou de saintes (plus de 60), donnent l'impression que les commandes se sont arrêtées brusquement, que le public s'est détourné de Vignon alors que celui-ci avait préparé de nombreuses répliques. C'est que la mode a changé depuis 1634 ; les amateurs préférèrent à Claude Vignon, Lafosse, Mignard ou Lebrun.

Celui-ci vit peut-être plus de son commerce de tableaux que de sa peinture : on

11. Philippe, lors de la mort de son père, est en Angleterre, à Londres, d'après notre texte. N'y serait-il pas allé avec Lafosse, Largillière et Monnoyer pour la décoration du palais de lord Montague ?



FIG. 6. — Le Christ mort.
gravure d'après Vignon. B. N. Est.

ne retrouve plus chez lui les tableaux d'autres peintres qu'il possédait en 1643, sauf la Vierge de Stella qu'il lèguera à sa femme, mais des œuvres de Rubens, de Rembrandt, de Vouet ¹².

Dans l'édition que nous donnons de ces deux inventaires, nous ne suivons pas l'ordre des documents notariaux; cet ordre serait sans intérêt, car les notaires ne décrivent pas ici les salles de la maison de Vignon l'une après l'autre, mais ils donnent une liste de tableaux. Nous avons préféré, afin de rendre ces textes utilisables, en classer les éléments, commençant par les œuvres de Vignon (tableaux religieux, mythologiques, historiques) et terminant par ceux des divers peintres réunis par lui.

GEORGES WILDENSTEIN.

12. L'inventaire est dressé par Jacques Lhomme, « maître peintre à Paris »; il a été parrain en 1650 de Jacques Vignon, et il porte alors le titre de « peintre du Roi » (Jal et Fichier Laborde).

INVENTAIRE DRESSÉ LE 29 JUILLET 1643, après le décès de Charlotte de Leu, femme de Claude Vignon ¹

I. — TABLEAUX PAR CLAUDE VIGNON

Un tableau de la main de Vignon représentant *Moïse trouvé*, 30 livres.
Un tableau sur toile du même représentant *Moïse trouvé*, au derrière duquel est un paysage de la main du sieur Patel.
Un tableau, copie, représentant *Loth et ses filles*, 6 livres 10 sols.
Un tableau sur toile de Vignon qui représente une *Nativité*, 50 livres.
Un tableau sur toile du même représentant *L'Annonciation aux Pasteurs*, 16 livres.
Un grand tableau sur toile de Vignon représentant une *Adoration des trois Rois*, 75 l.
Un tableau, copie, représentant une *Adoration des Rois*, 21 livres.

Une *Adoration*, demi-figures, du même, sur toile, 40 livres.
La Vierge qui fait de la bouillie à N. S., avec plusieurs autres figures, de la main de Vignon, 50 livres.
Un petit tableau sur toile représentant *la Vierge*, 12 livres.
Un tableau représentant le *Couronnement d'épines*, sur toile, de la main de Vignon, avec sa bordure d'ébène, 33 livres.
Un autre *Couronnement d'épines*, sur toile, de Vignon, avec bordure, 20 livres.
Un tableau sur bois représentant *N. S. devant Pilate* avec sa bordure blanche, 36 livres.
Un tableau sur bois du sieur Vignon représentant un *Ecce Homo*, 15 livres.
Un tableau représentant un *Crucifix* du sieur Vignon, sur bois, 10 livres.

1. Minutier central, étude LXXXVII, 160.

Crucifix du martyr, peinture sur toile de la main de Vignon, 100 livres.

Un tableau, copie du petit *Crucifix* ci-devant inventorié, 36 livres.

Un tableau sur toile représentant *Saint Jehan et la Vierge et Sainte Marguerite* peint par Vignon, 40 livres.

Un tableau, copie, représentant *l'Assomption de la Vierge*, 25 livres.

Un tableau représentant *la tête de Saint Jean apportée à Hérode*, 7 livres 10 sols.

Un tableau représentant *Saint André* sur toile avec bordure blanche, 40 sols.

Un petit tableau sur toile du même représentant *Saint Antoine*, 12 livres.

Un tableau sur toile de Vignon représentant *Saint Antoine* à mi-corps, 15 livres.

Un tableau, copie d'un *Saint Augustin*, 4 livres.

Saint Jérôme figuré entier, du même, 25 livres.

Un tableau sur bois de Vignon représentant *Saint Jérôme*, 15 livres.

Saint Jérôme, 3 livres.

Un tableau, copie, représentant *la mort de Saint Joseph*, 10 livres.

Un tableau sur bois, de Vignon, représentant *Saint Marcel* avec sa bordure dorée, 16 l.

Saint Paul, de la main de Vignon, sur toile, 20 l.

Un tableau, copie de *Saint Paul*, figuré entier, 9 l.



FIG. 7. — Saint Evêque offrant son cœur, gravure d'après Vignon. B. N. Est.



FIG. 8. — Prophète, gravure d'après Vignon. B. N. Est.

Un tableau de Vignon représentant *Saint Pierre* à mi-corps, 20 livres.

Saint Pierre, du même, 20 livres.

Un tableau, copie, représentant *Saint Pierre*, 3 l.

Un tableau, copie, représentant *Saint Pierre pleurant*, 12 livres [cette composition a été gravée par René Lochon].

Deux tableaux, copies, qui représentent *Saint Pierre et Saint Paul*, 9 livres 30 sols.

Un tableau sur toile de Vignon représentant *Saint Pierre et Saint Paul* avec plate-bande de façon d'ébène, 30 livres.

Quatre *Evangelistes* en quatre tableaux, qui sont copies, à mi-corps, 20 livres.

Dix-huit têtes copiées tant sur carte que sur toile, 20 livres.

Un tableau représentant *Saint Antoine et Saint Paul ermite*, 30 livres.

Un tableau de Vignon représentant *les 4 Docteurs de l'Eglise*, 30 livres.

Un tableau sur toile représentant *la tête de Sainte Catherine*, 3 livres.

Une tête de *Sainte Cécile*, 3 livres.

Un tableau sur toile par Vignon représentant *Sainte Geneviève*, 12 livres.

Un tableau représentant quatre petites Saintes, du sieur Vignon, sur toile, 15 livres.



FIG. 9. — Les quatre Docteurs, gravure d'après Vignon. B. N. Est

Un tableau représentant *Neptune et Pallas dans Athènes*.

Un tableau représentant *la dispute d'Ajax et d'Ulysse*, sur toile, 25 livres.

Circé, du même, 50 livres.

Pallas, Vénus et Junon, en 3 tabl., toile, 8 l.

Un tableau sur toile du même représentant *Curtius*, avec bordure, 30 livres.

Un tableau sur toile du même représentant *Curtius*, avec sa plate-bande façon de flèches, 50 livres.

Un tableau sur toile du même représentant *Scipion*, 50 livres.

Un tableau sur toile du même représentant *le Triumvirat*, 50 livres.

Trois tableaux, copies, représentant *Trois petits Amours portant les armes de Clorinde*, 12 livres.

Un tableau, copie, qui est la *Clorinde apparaissant à Tancrède*, 6 livres.

Un tableau représentant *la Gloire*, et, en bas, des *Saints Jésuites*, 20 livres.

Un tableau sur toile de Vignon représentant *la Paix et l'Amour*, 25 livres.

Un tableau sur toile de Vignon représentant *la France dans sa félicité*, 40 livres.

Un tableau représentant plusieurs figures, et les mots : *Musae noster Amor*, sur toile, 20 l.

Un tableau sur toile, du même, représentant l'image de *M. le Comte d'Harcourt*, sur toile, 24 livres.

Deux petits tableaux sur toile, du même, qui sont deux dessins fait pour S. E.

II. — TABLEAUX PAR DIVERS MAÎTRES

Niobé de la main de Brebiette.

Un tableau sur toile de Brebiette représentant *l'Amour endormi*, 10 livres.

Un tableau sur toile qui est une copie d'après une tête de *Saint Jacques*, de Vouet, avec plate-bande de bois de Brésil, 100 sols.

Un tableau sur bois de la main de Linard représentant des fruits, avec sa bordure de bois de Brésil, 30 livres.

Un tableau sur toile de la main de Linard représentant des fleurs avec sa plate-bande dorée, 12 livres.

Un tableau de Bourdon représentant la *Présentation de la Vierge au Temple*, avec bordure de bois blanc, 100 livres.

La mort de Rachel, du même, 75 livres.

Un tableau sur toile de Bourdon représentant le *Sacrifice de Jacob*, avec bordure dorée, 75 l.

Un tableau de Bourdon représentant le *Puits de Jacob*, avec bordure dorée, 50 livres.

Un petit tableau du même représentant des *Egyptiens*, 50 livres.

Un tableau sur toile, copie de Bourdon, prisé 3 l.

Un tableau sur toile de Coustou fait à Rome représentant un *Paysage*, 40 livres.

Un tableau sur toile de la main de Patel représentant un *paysage avec une Vénus au milieu*, 25 livres.

Un petit tableau sur marbre représentant une *Vierge*, de Stella, avec sa bordure dorée, 50 l.

Un tableau sur toile représentant le *martyre de Sainte Agnès* par Meslin, avec sa bordure dorée à 8 pentes, 45 livres.

Un tableau sur toile représentant un *paysage*, de la main du Lorrain avec sa bordure dorée, 100 livres.

Un tableau sur toile, copie d'après le Lorrain, avec sa bordure blanche, 20 livres.

Un tableau de Poussin représentant une *Vénus*, 60 livres.

Un tableau sur toile de Fouquières, avec sa bordure blanche représentant un *hiver*, 50 l.

Un tableau par Randu, d'après Fouquières, peint sur toile, avec sa bordure dorée, 30 l.

Un tableau du sieur Fouquières, original du *paysage* susdit, avec bordure de bois de Brésil, 110 livres.

Un tableau de Fouquières, sur toile, représentant un *coupe-gorge*, avec sa bordure dorée, 160 livres.

Un tableau sur toile de Corneille représentant une *Bethsabée*, avec bordure noire, 50 livres.

Un tableau sur bois par M. Tetelin, représentant une *Sainte Cécile morte*, 15 livres.

Un tableau de broderies de soie en rond du sieur Lafage, 24 livres.

Une *bataille de navires*, du même, 30 livres.

Un tableau sur bois de la main de Brouwer représentant un *souffleur de tabac* original, avec sa bordure dorée, 30 livres.

Un *paysage* de Hendriks Pot, peint sur bois avec sa bordure noire, 4 livres.



FIG. 10. — Sainte Cécile, gravure par Charles David, d'après Vignon. B. N. Est.

Un tableau de Terborch, hollandais, avec sa bordure dorée, 50 livres.

Un tableau sur cuivre de M. Calph [Kalf] avec bordure d'ébène, 20 livres.

Un tableau sur toile de Montagne représentant une *marine*, 25 livres.

Un tableau sur toile représentant une *Vénus* de Valesio, 50 livres.

Un tableau sur toile, copie d'après Gofredi, avec sa bordure blanche, 20 livres.

Un tableau sur toile représentant *Moïse trouvé*, fait par Paul Fromager (?), avec sa bordure blanche, 25 livres.

Un tableau du Tasse, peint sur toile, représentant *Didon dans Carthage*, 45 livres.

Quatre tableaux du Bassan représentant les *Saisons*, 100 livres chacun.

Un tableau sur toile, de la main de Gérard Debois, représentant des fruits, avec sa bordure blanche, 30 livres.

Un tableau du même, représentant aussi des fruits, 30 livres.

Un tableau sur toile d'un maître flamand représentant *Cérès et Bacchus*, avec sa plate-bande, 20 livres.

Un tableau sur bois, copie du *Martyre de Saint Laurent*, d'après le Titien, 40 sols.

Une petite enluminure sur vélin représentant le *portrait de la Reine Elisabeth*, 10 livres.

INVENTAIRE DRESSÉ LE 20 MAI 1670,

après le décès de Claude Vignon (Minutier central, étude CV, 834)

I. — TABLEAUX PAR CLAUDE VIGNON

Deux <i>Noé</i> .	Quatre <i>Saint Augustin</i> .	Deux <i>Sainte Agnès</i> .
Trois <i>Moyse sauvé</i> .	Un <i>Saint Basile</i> .	Deux <i>Sainte Barbe</i> .
Trois <i>Esther</i> .	Un <i>Saint Charles</i> .	Trois <i>Sainte Catherine</i> .
Un <i>Loth</i> .	Un <i>Saint Christophe</i> .	Neuf <i>Sainte Cécile</i> .
Trois <i>Salomon</i> .	Un <i>Saint Etienne</i> .	Une <i>Sainte Dorothee</i> .
Un <i>Tobie</i> .	Un <i>Saint Fiacre</i> .	Deux <i>Sainte Geneviève</i> .
Un <i>David</i> .	Quatre <i>Saint François</i> .	Cinq <i>Sainte Madeleine</i> .
Deux <i>Saint Joachim</i> .	Un <i>Saint Georges</i> .	Une <i>Sainte Marguerite</i> .
Trois <i>Saint Siméon</i> .	Un <i>Saint Guillaume</i> .	Deux <i>Sainte Thérèse</i> .
Une <i>Sainte Anne</i> .	Trois <i>Saint Ignace</i> .	<i>Hercule et Antée</i> .
Sept <i>Vierge</i> .	Deux <i>Saint Jacques</i> .	<i>Neptune</i> .
Deux <i>Annonciations</i> .	Un <i>Saint Jean</i> .	Quatre <i>Diogène</i> .
Huit <i>Adorations des Rois</i> .	Quatre <i>Saint Jérôme</i> .	Deux <i>Thomyris</i> .
Deux <i>Nativités</i> .	Un <i>Saint Laurent</i> .	<i>Cyrus</i> .
Deux fois : <i>Le Christ chez Marthe</i> .	Un <i>Saint Luc</i> .	<i>Mucius Scevola</i> .
Les <i>Noces de Cana</i> .	Un <i>Saint Marcel</i> .	<i>Artémise</i> .
<i>Le Christ au jardin des Olives</i> .	Quatre <i>Saint Paul</i> .	<i>Lucullus</i> .
Quatre <i>Ecce Homo</i> .	Un <i>Saint Pierre</i> .	<i>Pyrame et Thisbé</i> .
Quatre <i>Portement de Croix</i> .	Un <i>Saint Roch</i> .	Vingt-six tableaux de paysages.
Cinq <i>Crucifix</i> .	Trois <i>Saint Sébastien</i> .	Trois tableaux de fruits.
Deux fois : <i>Le Christ mort</i>	Deux fois : <i>Les quatre évangélistes</i> .	<i>Le C^{al} de Richelieu</i> .
<i>Le Couronnement de la Vierge</i> .	<i>Les quatre Docteurs [de l'Eglise]</i> .	<i>Louis XIII</i> .
<i>L'Assomption</i> .	<i>Saint Pierre, Saint Paul et Saint Augustin</i> .	<i>Louis XIV</i> .
Quatre <i>Hérodias</i> .	<i>Le Purgatoire</i> .	<i>La Paix et la Guerre</i> .
Un <i>Saint Lazare</i> .	Deux fois : <i>l'Ange gardien</i> .	<i>L'Espérance</i> .
Deux <i>Saint Ambroise</i> .	<i>La Persécution des chrétiens</i> .	<i>La Naissance du Dauphin</i> .
Trois <i>Saint Antoine</i> .		<i>Portrait de Chiartres [F. Langlois]</i> .

II. — TABLEAUX PAR DIVERS MAÎTRES

Un <i>portrait</i> , de Vouet.	Une <i>Vierge d'Andrea del Sarto</i> .	Quatre <i>paysages d'un disciple de Breughel</i> .
Quatre dessins de Lafage.	Un tableau de la Chouette.	Un <i>paysage du Parmesan</i> .
Deux dessins du Joséphin.	Un <i>feu de la Chouette</i> .	Un <i>paysage d'Adam</i> .
Un <i>Ecce Homo</i> de Lamarre (Richard Lamarre).	<i>Le Christ chez Marthe</i> , de Bassan.	Un <i>Ange custode</i> du même.
Des <i>fruits</i> du chevalier Salmus (?).	<i>Paysage</i> , par Augustin Tasse.	Un <i>paysage de Bartholomé</i> .
<i>Agar</i> de J.-B. Mole.	Un <i>enfant</i> de Rubens.	« <i>Celui qui tira la pomme sur la tête de son enfant</i> ».
Deux tableaux de Stoskopf.	Une <i>nuit</i> de Rembrandt.	[Guillaume Tell].
<i>L'Accouchement de Rachel</i> , de Niewlan.	<i>Le Christ au Jardin des Olives</i> , de Bassan, sur marbre.	Une <i>Vierge</i> de Stella sur marbre, léguée par Vignon à sa femme.
<i>Le sacrifice de Salomon</i> , du jeune Franc.		

LA CHRONIQUE DES ARTS

LA SEMAINE DES MUSÉES EN FRANCE

La Semaine des Musées a été accueillie en France, lorsqu'on a commencé à en parler en octobre dernier, par un certain scepticisme. Ce sentiment a été encouragé par un communiqué officiel annonçant qu'on allait, après avoir mis sur pied « des programmes parfaitement coordonnés », procéder à « des inaugurations de nouvelles présentations de salles, d'éclairages, d'aménagements, voire de Musées... »

A Paris, un documentaire radiophonique intitulé « Choses rares et choses belles », succédait à une réception à l'Hôtel de Ville. Les Musées et les expositions allaient rester ouverts gratuitement durant une semaine, le Louvre nous conviait à admirer deux expositions, le Musée d'Art moderne une autre, et le Musée de la Découverte nous présentait « la plus grande ammonite du monde ».

Pendant ce temps, les villes de province préparaient une œuvre plus importante, que nous révèle, ville par ville, le dernier numéro de la bonne revue *Musées et collections publiques* (oct.-déc. 1956). Essayons d'en dégager quelques éléments caractéristiques, sans insister sur les films, les concerts, les présentations musicales, dont le nombre augmente rapidement.

Deux points de vue assez différents se sont faits jour : celui que le Musée contient des œuvres d'art destinées à la délectation, et celui que le Musée est destiné avant tout à l'enseignement (enseignement de l'art, et surtout enseignement de l'histoire).

A la première conception, qui ne semble pas avoir rencontré une adhésion universelle de la part des conservateurs, répond l'ouverture de nouvelles salles aux Musées d'Angers, Saint-Omer, Lyon,

Bourg, ainsi que la présentation des « richesses inconnues des musées » à Loches et celle de « trente chefs-d'œuvre » au Musée de Nantes. Les musées nouveaux annoncés sont celui de l'histoire de la Médecine (Lyon), celui des Haubergiers à Senlis ; le Musée des tissus de Lyon a été rouvert et une salle de peinture contemporaine a été offerte par les Amis du Vieux Château à la municipalité de Nemours.

Les commerçants de plusieurs villes ont secondé, dans ce sens, les conservateurs, en consacrant leurs vitrines « au thème musée » (Bordeaux, Saint-Etienne, Rochefort-sur-Mer, Niort, Ajaccio) ; à Dunkerque, Maubeuge, Cateau-Cambrésis, on voyait dans les vitrines « l'objet digne d'entrer au Musée ».

Plus spectaculaires que des ouvertures de salles ou des présentations de collections anciennes, des expositions ont été ouvertes en assez grand nombre. Tout d'abord de très nombreuses expositions de gravures : on comprend aujourd'hui mieux qu'il y a trente ans, la force et l'intérêt de l'estampe, ainsi que sa facilité d'exposition. Maubeuge a montré des gravures anciennes de son Musée, comme Loches ; à Castres, une exposition Picasso, fournie en grande partie par le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale ; exposition des gravures de Callot à Bar-le-Duc et Verdun, de gravures de Goya à Chaumont, du groupe de la Jeune Gravure contemporaine à Alençon et à Saint-Etienne, des gravures contemporaines de Norvège à Auch et à Albi, d'affiches 1900 à Saint-Omer (venant aussi de la Bibliothèque Nationale), de livres illustrés à Charleville, d'images populaires nantaises au château des ducs de Nantes.

Quelques expositions de peintures ou de sculptures : l'exposition Cassas à Azay-le-Ferron, celles de Restout à Châteaudun, de Paul Huet à Alençon, de Poisson à Niort. L'exposition circulante organisée par le Service éducatif des Musées) *le paysage français de Poussin aux Impressionnistes*) a continué son périple en passant par Reims (2.231 visiteurs), Epernay, Verdun, Tarbes. Citons encore une présentation exceptionnelle d'objets précieux au Musée d'Epinal; félicitons le Conservateur du Musée du Havre de son exposition Rembrandt.

*
**

D'autre part les Musées se sont tournés vers l'enseignement et la démonstration. Les uns ont montré la liaison de l'art avec l'histoire locale; exemples : l'histoire de la ville à Niort; l'histoire d'une famille du XVI^e au XIX^e siècle à Reims (elle a reçu « le meilleur accueil dans les milieux de la société »); la céramique régionale à Nîmes; la poterie et l'exploitation pétrolière à Lillebonne; la pêche à la morue à Saint-Malo.

Les Musées d'histoire naturelle sont parfois encore endormis (celui de Metz par exemple). Mais un effort considérable a été fait de ce côté, et le public l'a accueilli avec beaucoup de faveur. On a vu à Dôle, à Rouen, à Nantes, des expositions de papillons (14.000 papillons à Rouen, coll. Saleron); à Autun une exposition de champignons, de rapaces, de la faune des eaux douces; exposition de groupes d'animaux à Chambéry; à Bordeaux, des visites avec explications, et avec les objets mis entre les mains des visiteurs. Ajoutons l'exposition des sciences de la nature (XVI^e-XVIII^e siècle) à Montauban. Une exposition d'objets usuels a circulé dans les centres ruraux de la Marne.

*
**

Enfin, et dans le même sens, on s'est attaché tout particulièrement à intéresser les jeunes gens et les enfants aux Musées; dans de très nombreuses villes, les enfants des écoles ont été amenés par groupes au Musée, et on leur a demandé ensuite ou bien une narration ou bien un dessin, en souvenir de leur visite.

Tantôt on leur montre le Musée tel que le voient les grandes personnes, ou bien on organise des expositions pour eux. A Annecy, une expo-

sition sur la vie quotidienne au moyen âge; à Douai une exposition intitulée : de Charlemagne à Charles le Téméraire. A Saint-Quentin, un musée d'enfants a été ouvert (l'enfant dans le temps et le monde; les grands amours de l'enfant; l'enfant dans la vie moderne). Mais la réalisation la plus intéressante nous semble celle de M. R. Mesuret à Toulouse; il l'appelle : l'utilisation scolaire des Musées de Toulouse (cat. ronéographié); il a extrait des collections si riches du Musée de quoi illustrer les livres de classe actuellement en usage : les leçons de choses (objets usuels), les sciences appliquées (poids et mesures de Languedoc), sciences (le travail de la terre en Languedoc), géographie (cartes du pays du XVII^e et du XVIII^e siècle), littérature, deux thèmes : le sentiment de la nature, le style baroque en littérature et peinture (cinq tableaux, depuis les *Allégories* de Jacques Boulvène, 1595, jusqu'au *Sultan du Maroc* de Delacroix, 1845), histoire (divinités et empereurs, la Daurade, les Ordres Mineurs, l'Astrolabe, le canal du Languedoc célébré par la Médaille, les capitouls, le buste de Louis XVI transformé en buste de Lepeletier de Saint Fargeau par Fr. Lucas, 1792). Une préface remarquable commente ces thèmes, et rappelle les liens qui existaient, à l'origine, entre le musée et l'école, liens « détendus en France par le mauvais recrutement des conservateurs ». Après cent cinquante ans d'oubli « qui avaient fait de nos galeries municipales les salons vieillots des amateurs désœuvrés, nous retrouvons le sens de nos origines et les intentions de nos fondateurs ».

Animé des mêmes idées que M. Mesuret, M. Claparède a célébré au Musée de Montpellier le 250^e anniversaire de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier.

*
**

Ainsi, malgré la « coordination des programmes », les différents conservateurs français, chacun suivant son âge et sa région, grâce aux moyens plus considérables que l'occasion de la Semaine des Musées leur offrait, se sont efforcés en octobre de faire revivre à leur façon, et de deux façons opposées, les musées dont ils avaient la charge.

G. W.

DANS LES MUSÉES

FRANCE

Un magnifique tableau de Cézanne, *la Femme à la cafetière* (1892), a été donné au Louvre par M. et Mme Jean Victor Pellerin. C'est un geste d'une rare générosité qui permet d'enrichir le Louvre d'un chef-d'œuvre. A cette occasion, le Musée a regroupé provisoirement tous ses Cézanne dans une salle.

○

Un nouveau verre va incessamment être posé sur la *Joconde*. Saint-Gobain, qui en est chargé, nous donne les précisions suivantes : la glace sera du type multiplex, elle pèsera 20 kg, aura 20 mm d'épaisseur, et sera composée de quatre plaques de verre avec, entre chacune, une plaque en plastique. Un écrin blindé est préconisé, le cadre étant conservé comme simple décor.

○

Depuis le mois de novembre 1956, le **Musée du Costume**, annexe de Carnavalet, a pu enfin présenter ses collections dans une aile du Musée d'art moderne de la Ville de Paris qui lui est désormais consacré.

Une partie seulement des collections y est exposée, mais les présentations seront renouvelées tous les trois mois, et chacune d'elles sera axée soit sur un thème, soit sur une époque en particulier.

La première exposition présentait soixante-dix très beaux modèles des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Afin de les replacer dans leur cadre, des petites estrades avaient été aménagées, permettant ainsi de recréer plus facilement l'atmosphère de chaque époque. Quelques meubles concourent à cet effet; mais surtout, les organisateurs ont apporté tous leurs soins à la décoration murale, avec un choix de papiers peints reproduisant des motifs décoratifs de chaque époque. Si, parfois, les couleurs de certains d'entre eux ne semblent pas en harmonie parfaite avec les costumes présentés, l'ensemble n'en reste pas moins séduisant; et la terrasse en rotonde, où sont exposés des costumes du Second Empire, dans un décor amusant, est une présentation très agréable.

Quelques modèles seulement illustrent chaque époque; mais, très caractéristiques, ils suffisent à donner une bonne vue d'ensemble de la

mode jusqu'en 1925-1929. De nombreux accessoires (souliers, sacs brodés, chapeaux) et des documents tels que factures, gravures et journaux de modes, complètent cet ensemble. Quant à l'éclairage, il est réalisé à l'aide de rampes lumineuses habilement disposées. L'éclairage artificiel, en effet, est indispensable pour présenter une telle collection, la lumière du soleil étant un grave danger pour des étoffes anciennes et précieuses.

Ajoutons que le dispositif de l'exposition est démontable, et conçu pour être très facilement transformable, afin de pouvoir varier chaque présentation.

M. Jacques Wilhelm, dans sa préface au Catalogue, et M. Georges Gustave-Toudouze, dans la *Revue du Touring-Club* (janvier 1957) rappellent que le Musée a pour origine un don fait en 1920 au Musée Carnavalet par la Société de l'Histoire du Costume, celle-ci étant créée en 1907 par Maurice Leloir, dont ils évoquent la parenté avec deux dessinatrices de mode, Héloïse Leloir et Anaïs Toudouze.

Il est, en effet, intéressant de voir comment et pourquoi, à l'origine, ces costumes ont été conservés et réunis. Vers 1835, plusieurs dessinateurs d'illustration, chargés d'illustrer des romans du XVIII^e siècle et de l'Empire, ont recherché des documents. Achille Deveria s'est constitué une collection d'images découpées dans les livres de ces époques, tandis que son ami Alexandre Colin (dont le fils Alexandre allait épouser une fille de Deveria) dirigeait ses filles Anaïs (Mme Gabriel Toudouze) et Héloïse (Mme Auguste Leloir) vers la recherche des costumes anciens. A la même époque, Meissonnier, dans le même but, achetait au Marché du Temple les « détroques du XVIII^e siècle ». Pour fond de ménage, en se mariant (cf. O. Gréard, *Meissonnier*, 1897, p. 65), « il avait apporté un trousseau de vieilles culottes courtes, de bas chinés, de souliers à boucles..., de perruques. *Ce qu'il ne rencontrait pas tout à fait..., sa femme, sur les patrons qu'il dessinait, travaillait à le faire* ».

Dans la génération suivante, à côté de Maurice Leloir, d'autres peintres et illustrateurs, comme Flameng et Worms, réussissent aussi des cos-

tumes anciens, et ils sont à l'origine de la Société de l'Histoire du Costume qui a édité un *Bulletin* intéressant, trop tôt interrompu. Les études sur ce point seraient pourtant à reprendre, « l'histoire du costume est encore dans l'enfance », dit justement M. Wilhelm (*Revue de Paris*, janvier 1957). Des travaux entrepris, en ordre dispersé, par lui-même, M. François Boucher et le Cabinet des Estampes feront, en ce qui concerne la France, avancer cette étude.

○

La Société des Amis américains de **Versailles** a offert au château deux encoignures de Riesener, venant du salon des Jeux (1774), où elles sont venues retrouver les deux autres meubles semblables achetés en 1953, grâce au fonds de la Sauvegarde de Versailles.

○

Le projet du nouveau **Musée du Havre** est présenté par M. Ragghianti dans *Sele Arte*, sept-oct. 1956; et par Mme Gille-Delafon dans la revue *Numéro*.

○

ANGLETERRE

La **Tate Gallery** manque d'argent pour ses achats. Son rapport pour 1955-1956 l'annonce, et plusieurs articles anglais reprennent ce thème (éditorial du *Burlington* de décembre, *Times* du 29 novembre 1956). Nous leur faisons écho très volontiers, et nous trouvons très regrettable qu'un tel musée, chargé de former pour l'avenir les collections d'art moderne qui iront plus tard à la National Gallery, soit si mal partagé. Le budget d'acquisition annuel est de 7.500 livres, alors que les Trustees estiment qu'il leur en faudrait 20.000. Le rapport indique que la Galerie n'a pas de Picasso peint après 1932, pas de Braque d'après 1928, pas de grande peinture de Matisse, aucune œuvre de Soutine, Mondrian, Vlaminck, Boccioni, Severini, Dali, Diego Rivera, Lipchitz, Laurens, Brancusi. Le surréalisme n'est presque pas représenté ni l'abstraction, pas d'exemple de futurisme. Or maintenant, quel que soit le sort que l'avenir réservera à ces artistes, il est bien tard pour acheter de telles œuvres, et une seule dépense dépasse souvent le budget actuel de la Tate.

L'adjudication sensationnelle d'une petite toile de Murillo : *Jeune fille soulevant son voile*, a incité les Trustees de la **Wallace Collection** à exposer cinq toiles de ce maître qui étaient conservées dans les réserves, et s'ajoutent aux quatre qu'on y voyait depuis longtemps.

La fameuse *Pictu* de Rogier Van der Weyden de la collection de l'Earl of Powis vient d'être achetée par la **National Gallery** pour 80.000 livres. Cette somme est déductible sur les droits de succession dus à l'Etat anglais à la mort du quatrième Earl of Powis. Il s'agit ici d'une disposition récente qui permet de payer les droits de succession en œuvres d'art d'un mérite esthétique exceptionnel ou d'une grande valeur historique.

La Madeleine lisant, de Rogier van der Weyden, de la **National Gallery** a été récemment restaurée. Au lieu d'une figure isolée, d'une étrange composition pour le Maître, le fonds qui avait été ajouté au XIX^e siècle fait apparaître derrière la Sainte, un coffre, une fenêtre avec un paysage et la partie inférieure d'un personnage tenant un rosaire. Ce nettoyage indique clairement qu'il s'agit d'un fragment d'un panneau qui fut coupé dans sa hauteur.

La reconstruction de la **National Gallery** a été annoncée à la presse le 14 décembre 1956. Sir Philippe Hendy a annoncé qu'elle demanderait trois ou quatre années. Cette reconstruction est rendue nécessaire par l'étroitesse actuelle du Musée, où les œuvres ne peuvent plus ni être exposées, ni conservées dans des conditions possibles. Il n'y aura qu'une

salle de plus pour exposer des œuvres, mais les salles de réserves seront augmentées, et leur conditionnement en air en sera amélioré (*Times*, 14.12.1956).

La **National Gallery** a vendu cette année 81.000 cartes de vœux à l'époque du nouvel an. Ces cartes de vœux, généralement en couleur, reproduisent des œuvres du Musée.

Par ailleurs, l'industrie de la carte de vœux est étudiée dans un article de *Print* (t. X, 5). Selon l'auteur, le premier magasin vendant ces cartes en Amérique a été ouvert en 1938 seulement (the Fifth Avenue Card Shop). En 1939, cette industrie a représenté quatre-vingt millions de dollars; en 1947, il s'est vendu trois milliards de cartes pour deux cents millions de dollars; en 1954 quatre milliards pour quatre cents millions de dollars.

Print ignore les cartes de vœux des autres pays, et spécialement celles de France, dont le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale présente chaque année une exposition. Celles-ci comprennent surtout les vœux des peintres graveurs, qui sont des gravures originales; mais, de plus en plus, les galeries d'art ou les grandes entreprises se font faire, elles aussi, des cartes de vœux gravées qu'elles commandent aux meilleurs artistes. D'autre part, dans *Arts*, M. Y. Christ a attiré l'attention sur l'ancienneté des cartes de vœux françaises.

ETATS-UNIS

Frank Lloyd Wright a terminé un projet très original pour le **Musée Guggenheim** à New York (5^e avenue entre la 88^e et la 89^e rue).

A ce sujet, un groupe de 21 artistes a adressé, le 11 décembre, une lettre ouverte aux Trustees de la fondation et au directeur du Musée, M. James Johnson Sweeney. Ils se plaignent du plan du Musée (une tour de verre haute de six étages avec une rampe en spirale montant du bas au sommet).

La May Reynolds Collection donnée à l'*Art Institute de Chicago*, est présentée au public : livres et œuvres d'art d'André Breton à Villon. Mme Reynolds, qui a vécu à Paris de 1919 à sa mort, en 1950, composait des reliures sur des thèmes fournis par exemple, par Marcel Duchamp. Celui-ci a écrit la préface du catalogue de cette collection.

Une série de cinq tapisseries françaises, tissées aux Gobelins, vers 1660-1670, d'après les dessins de Raphaël (*L'Amour et Psyché*) a été donnée au **Wadsworth Atheneum** d'Hartford par Mrs. Clarkson Earl.

Le *Bulletin* n° 3, 1956, **City Art Museum**, publie deux études, l'une sur Georges de la Tour par William N. Eisendrath Jr., et l'autre, par M. Charles Nagel, sur une statuette égyptienne récemment achetée.

The **Putnam Foundation** de San Diego expose les chefs-d'œuvre qu'elle possède aux Musées de Washington, New York et Chicago (cf. *Art News*, nov. 1956).

ITALIE

Un Musée nouveau a été ouvert à Florence : le **Museo dell'Antica Casa Fiorentina**, dans le Palazzo Davanzati.

NOMINATIONS ET PROMOTIONS

Par arrêté du 30 novembre 1956, **Mme Noblecourt, née Desroches**, conservateur au département des Antiquités égyptiennes du Musée du Louvre, dont on connaît les travaux et l'activité, a été déléguée dans les fonctions de conservateur en chef de ce département, en raison du congé de longue durée accordé à M. Vandier, titulaire de l'emploi.

Par arrêté du 1^{er} décembre 1956, **Mlle Colette Prieur**, licenciée ès lettres, ancienne élève de l'Ecole du Louvre, a été nommée conservateur du Musée Jean-de-la-Fontaine, à Château-Thierry (*J. O.*, 18.XII.1956).

Le prix Solomon Guggenheim a été attribué par un jury composé de M. Georges Salles, de M. Paul

Fierens et de M. Marko Celebonevic, à une toile de **Ben Nicholson**.

La liste de bibliothécaires stagiaires titularisés et des personnes à qui est conféré le certificat d'aptitude aux fonctions de bibliothécaire (26 femmes, 2 hommes), a paru dans le *J. O.* du 29 décembre 1956.

Par décret du 29 décembre 1956, **M. Georges Daux**, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris est nommé pour une nouvelle période de six ans, à compter du 18 novembre 1956, directeur de l'Ecole française d'Athènes (*J. O.*, 5.1.1957).

○

Par arrêté du 6 décembre 1956, **Dom André Poisson**, ancien élève de l'Ecole Polytechnique, a été nommé conservateur du Musée de la

Correrie, à Saint-Pierre-de-Charreuse (Isère) (*J. O.*, 5.1.1957).

○

Par arrêté du 10 décembre 1956, **Mlle Anne-Marie Labit** a été nommée conservateur du Musée municipal de Villeneuve-sur-Lot (Lot-et-Garonne) (*J. O.*, 5.1.1957).

○

Notre collaborateur **M. Denis Mahon**, dont on connaît les beaux travaux sur le XVIII^e siècle, et notam-

ment la collaboration à la grande exposition Carrache, a été nommé Trustee de la National Gallery de Londres. Nous en sommes très heureux, et nous lui présentons nos félicitations.

○

Mr. James S. Plaut, anciennement directeur de l'Institut d'Art Contemporain, à Boston, a été nommé commissaire général pour les Etats-Unis de l'Exposition universelle de Bruxelles de 1958.

LÉGISLATION DES ARTS ET DES MUSÉES

M. Bordeneuve expose son rapport sur le **budget des Beaux-Arts** au cours de la séance du 27 novembre 1956. Le budget de fonctionnement du Secrétariat d'Etat aux Arts et Lettres passera en 1957 à 12.527 millions contre 11.824 en 1956. La Direction générale de l'Architecture disposera de 5.816 millions (soit une augmentation de 232 millions), celle des Arts et Lettres de 4.813 millions (en augmentation de 301 millions), celle des Bibliothèques de 1.499 millions (en augmentation de 143 millions), celle des Archives de 398 millions (soit 26 millions de plus). Une diminution de 250 millions affectera les Monuments historiques. Les Bâtiments civils et le Domaine de Versailles reçoivent une augmentation de 110 millions, et 12.220.000 fr serviront à améliorer l'enseignement artistique.

Les directeurs régionaux des Antiquités reçoivent au lieu de 6.000 fr. par an la somme de 120.000 fr. en attendant que ce service soit réorganisé.

Les subventions de fonctionnement des Bibliothèques sont augmentées de 51.000.000, celles des Archives de

7.300.000. Les créations de postes seront les suivantes : Musées 2 postes (Assistants), Bibliothèques 29 postes, Archives 21 postes.

Une treizième Conservation régionale des Bâtiments de France est créée.

M. Pierre de Léotard et le chanoine Kir appellent l'attention sur la modicité du budget des Beaux-Arts, nullement en rapport avec notre importance culturelle, ils font observer que la part réservée aux Beaux-Arts est d'un millième de la masse, un quatre cent millième de l'ensemble du budget; ils déclarent que les crédits sont insuffisants et humiliants, qu'ils ne sont pas dignes de la France.

M. Robert Nisse prend ensuite la parole. Il demande la création d'un Ministère des Beaux-Arts, déclare qu'il faut aider les vocations artistiques, maintenir le 1 % pour les peintres-décorateurs, propose d'utiliser les Monuments historiques pour y loger les bibliothèques et les musées, souligne l'importance des Musées des Arts et Traditions populaires, et regrette de voir le crédit des fouilles de France ramené à

20 millions depuis 1953. Il insiste sur la nécessité d'augmenter le budget des Monuments historiques.

M. Bordeneuve répond à ces divers points. Il promet d'élargir l'application du décret sur le 1 %. Il explique que les Monuments historiques, restaurés maintenant après les dévastations de la guerre, ne nécessitent plus le même effort. Il est favorable à une décentralisation, une spécialisation des Musées, mais dit se heurter à des difficultés de la part des Municipalités. Il a augmenté les crédits des directeurs de fouilles s'il n'a pas demandé cette année l'augmentation du crédit des fouilles elles-mêmes.

○

L'Unesco vient de publier en langue anglaise un recueil de textes régissant le **droit d'auteur** dans tous les pays du monde (*Copyright Laws and treaties of the World*). Un supplément doit paraître chaque année.

○

Dans le *J. O.* du 6.XII.1956 a paru le décret du 28 novembre 1956 donnant les nouveaux statuts de l'**Académie des Beaux-Arts**.

EXPOSITIONS

Le **Musée du Havre** a été à peu près le seul avec la Bibliothèque Nationale à commémorer en France le **350^e anniversaire de Rembrandt**. Son conservateur a exposé un ensemble de gravures précieuses,

prêtées par le Cabinet des Estampes et par le Rijksmuseum. Le conservateur, M. Arnould, a groupé également dans le Musée du Vieux-Havre des œuvres d'artistes du XVIII^e siècle appartenant à la ville et permettant

des comparaisons avec celles de Rembrandt. Il a également réalisé un certain nombre de panneaux éducatifs avec des photographies des grands chefs-d'œuvre du Maître. Il va les montrer dans la Bibliothèque.

puis au Lycée des garçons, et enfin à la Bourse du Travail (cf. un bon compte rendu par Ch. Perusseaux dans les *Lettres françaises*, 20 déc. 1956).

Un article de M. Ragghianti dans *Sole Arte*, sept-oct. 1956, commente l'exposition Carrache.

Le *Museum of Modern Art* de New York a inauguré en décembre

1956 une exposition **Balthus** et une exposition **Pollock**.

On signale une exposition organisée par le **Baltimore Museum of Art : 4.000 years of Modern Art**; elle ira ensuite dans trois autres villes.

Une exposition de sculptures récemment achetées va avoir lieu au **Museum of Fine Arts de Boston**.

A. Hyatt Mayor publie dans l'*Art News* de novembre 1956 un article : *Great prints are rare*, à propos de l'exposition du Minneapolis Institute of Arts qui ira ensuite à Cleveland et à Chicago, et que l'auteur déclare exceptionnelle.

Exposition de **Great Prints (1440-1920)** au Musée de **Philadelphie**.

TRAVAUX RÉCENTS

ANTIQUITÉ

Un article de A. Caillemer et R. Chevallier (*Traces des Romains en Tunisie*, dans la *Revue française*, nov. 1956) montre l'utilité des photographies aériennes pour l'archéologie antique : elles ont permis de retrouver les 30.000 centurions dont parle le Code Théodosien de 422. Les auteurs rappellent la récente publication par l'Institut géographique national, sous le patronage de M. l'inspecteur général Hurault et de M. Piganiol, de l'*Atlas des centuriations romaines de Tunisie*.

MOYEN ÂGE

Les publications récentes sur l'*Art chrétien primitif et l'art byzantin* ont fait l'objet d'un très intéressant état de question de M. Coche de la Ferté dans la *Revue des Arts*, 1956, n° 2. Parmi les fouilles en cours, les peintures au cimetière chrétien de Rome étudiées par le Père A. Ferrua, sont une des découvertes les plus riches, car elles constituent, selon les dires mêmes de P. Ferrua, « une pinacothèque du IV^e siècle ». Si les chantiers des fouilles chrétiennes sont peu nombreux, M. Coche de la Ferté pense par contre que les résultats des travaux sur les monuments existants, aménagements ou restaurations diverses, sont beaucoup plus prometteurs. Examinant seulement dans le cadre de cet article quelques-unes des publications scientifiques les plus importantes, l'auteur cite notamment l'ouvrage : *Reallexikon für Antike und Christentum*, publié à Stuttgart, sous la direction de Th. Klauser, qui se propose de définir les origines antiques méditerranéennes et où, dans les deux premiers volumes déjà parus (ces volumes vont de A. à Christus),

se trouve soulignée la notion relativement récente de la continuité entre l'Antique et le moyen âge. L'auteur cite également de nombreux autres ouvrages publiés sur l'art chrétien et byzantin en Italie, Russie, Yougoslavie, Grèce et dans les pays slaves.

L'*Apocalypse d'Angers*, présentation de Jean Lurcat, historique de Jacques Levron, Angers, Au Masque d'Or, 1955, 25 x 32,5, 216 p., ill. et pl. — Ce livre reproduit intégralement en couleurs la célèbre tapisserie du XIV^e siècle. Un essai de reconstitution des pièces disparues est fait grâce aux miniatures de l'*Apocalypse* de saint Victor (conservés à la B.N.).

Une contribution à l'étude technique des *Vitraux du moyen âge* (d'après un fragment de Chartres) est apportée par James R. Johnson dans le numéro de septembre 1956 de l'*Art Bulletin*.

William S. A. Dale étudie dans l'*Art Bulletin*, de septembre 1956, une crosse d'ivoire, très importante, du Victoria and Albert Museum, qu'il date des environs de 1175 et montre qu'elle a été exécutée à Cantorbéry (et non, comme on le disait, en France ou en Allemagne) pour l'archevêque Richard (1173-1184).

Notizie di Opere d'Arte Ferrarese, par Giacomo Bargelleri, Rovigo, 1956, 139 p., 42 pl. — Suite d'essais sur des petits maîtres de cette école, encore mal connus.

M. Antoine de Schryver vient de trouver qu'Hugo Van der Goes ne quitta pas Gand en 1476, mais qu'il y était encore en 1478, car il y travaillait pour la grande famille des

Van der Zickele (dont il publie un extrait du livre de comptes). Cette découverte est assez importante, car elle permet de comprendre mieux la date de 1476-1477 qu'attribue Panofsky au beau triptyque des Portinari, et de mieux voir la fin de sa production gantoise.

Gentse Bivdragen tot de Kunst Geschiedenis, t. XVI, 1955-1956.

M. Jean Jacquot (*Renaissance dans les pays du nord*, 1956) étudie dans un appendice de son article sur les lettres françaises en Angleterre à la fin du XV^e siècle, des représentations de Marguerite d'York.

RENAISSANCE

Deodat del Montc, 1582-1644. Son temps, sa vie, ses œuvres, par Nathalie Schener-Raps, La Nef de Paris, 1956, 86 p., ill. h. t. — Première biographie consacrée à ce peintre flamand qui fut en relations étroites avec Rubens, et éclipsé par la gloire du grand maître.

Le fameux *Profil dessiné des Offices* attribué jusqu'ici à Paolo Uccello est donné par F. Hartt à Andrea del Castagno. L'auteur publie trois photographies montrant le dessin en 1910, 1930 et 1954, profondément modifié. Un essai ancien d'enlever des lignes écrites au verso semble avoir attaqué le papier et le dessin pâlit (*Art Quarterly*, été 1956).

M. Vitale Bloch revient sur la question du *monogramme* de Bruns-*wick* à propos d'un tableau représentant une joueuse de flûte (*Burl. Mag.*, déc 1956).

El Greco, par Ludwig Goldscheider, trad. en espagnol par H. Moraleda, Ed. Seix y Barral, Madrid, 1956, 11 p., 200 pl. — Présentation de l'artiste par ses œuvres.

Un bon article du Dr Fritz Neugass sur *Pietro Aretino*, journaliste et courtier d'art pendant la Renaissance, a paru dans *Weltkunst* (15 oct.). Les travaux de MM. Edgar Wind et J. Adhémar avaient déjà attiré l'attention sur cet aspect curieux.

L'influence allemande sur les horloges anglaises, par H. von Bertele et R. W. Symonds (*Connoisseur*, oct. 1956). — Les auteurs insistent sur quelques points curieux, communs aux horloges en question, la base tournante, les régulateurs, et surtout la présence de squelettes, invention macabre, qui est trouvée en Autriche dès 1560.

XVII^e SIÈCLE

Un bel article de F.-G. Pariset reprend la question *Jacques de Bellange* à propos d'un certain nombre de dessins qu'il étudie de façon magistrale (*B.A.F.*, 1955). Il commence par écarter de l'artiste les peintures signées plus tard « Bellangelus eques », du Musée de Karlsruhe, puis il analyse un portrait équestre de Chantilly, dans lequel il reconnaît volontiers Louis de Guise, baron d'Ancerville. Ensuite, il présente des dessins de Brunswick, qu'il identifie comme un projet de commémoration d'une visite d'Henri IV à Nancy (1603), et il étudie plusieurs dessins inédits. (Louvre, musées de Nemours, des Offices, de Munich, coll. J. Dupont, etc.).

Six dessins de Simon Vouet du recueil Cholmondeley, par Jean-Valéry-Radot (*B.A.F.*, 1955). — L'auteur identifie ces dessins comme des préparations pour des peintures inconnues, préface à des recherches ultérieures sur Vouet.

M. Ludwig Burchard, étudiant un dessin du Louvre récemment donné à Rubens par M. Jaffé, fait remarquer qu'il dut être exécuté par le Maître durant son séjour à Londres (1629-1630), et qu'il est inspiré du *Triomphe de César* de Mantegna (*Burl.*, nov. 1956).

Michel Faré (*B.A.F.*, 1955) assimile Baugin, peintre de natures mortes, à

Lubin Baugin; sa discussion s'ordonne autour d'une nature morte de la collection Spada.

Comme suite aux études sur les Tassel faites par lui après l'exposition : *les Peintres de la Réalité*, et qui devaient aboutir à l'exposition de l'an dernier, le Dr Henry Ronot étudie (*B.A.F.*, 1955) *des dessins conservés aux Archives de la Côte-d'Or, projets de décoration de la voûte de la chapelle des Ursulines de Dijon par Jean Tassel (1648)*.

L'inventaire de la bibliothèque de Jules-Hardouin Mansart, dressé en 1708 après son décès, nous montre qu'il possédait 550 volumes. M. Fontegrive en explique l'intérêt dans *l'Architecte des collectivités publiques*, mars-avril 1955.

Ricerche per il Guibodono, par Gian Vittorio Castelnovi, dans *Emporium*, juin 1956, pp. 243-259. — Avec catalogue de cet artiste dont l'auteur a retrouvé toute l'histoire, depuis son acte de baptême (1654).

M. B. Dorival revient dans la *Revue des Arts*, d'octobre 1956 et de janvier 1957, sur la question du Portrait que M. Moussali voudrait voir représenter Pascal. Son argumentation, soutenue par de nombreuses photographies, prouve à quel point il est difficile de se prononcer en matière de ressemblance dans les peintures du XVII^e siècle.

Le décor intérieur du Bureau des marchands-drapiers de Paris, par J. Wilhelm (*B.A.F.*, 1955). — L'auteur reconstitue ce bureau, dont la façade est conservée à Carnavalet, et dont un dessin de 1866 montre la salle d'assemblée; il a retrouvé douze portraits qui se trouvaient dans la salle.

Les portraits sous forme d'allégories mythologiques (1675-1679) à la cour de l'électeur Ferdinand Maria de Bavière et le théâtre, par S. Wichmann (*Die Kunst*, oct. 1956).

XVIII^e SIÈCLE

Un projet inédit de Daviler pour l'agrandissement de la cathédrale d'Alès (1700), est publié par Ed.-J. Ciprut (*B.A.F.*, 1955).

L'Octagon de Twickenham est destiné par Mme Ionides à la Twickenham Corporation. On sait que cette charmante construction, due à l'architecte James Gibbs (1720), a été rachetée en 1927 par Mme Ionides, qui l'a restaurée, et y a installé sa célèbre collection de vues de la Tamise (Cf. *Connoisseur*, mars et oct. 1956). Cet Octagon est à peu près le seul reste de ce qu'on appelle encore en Angleterre Orléans House, c'est-à-dire la dernière résidence du roi Louis-Philippe.

La célèbre fillette aux nattes de Saly (1748) en qui M. Benisovitch croyait reconnaître Alexandrine d'Étiolles doit, selon Michèle Beaulieu, continuer à s'appeler simplement, comme au XVIII^e siècle, la *Boudeuse de Saly* (*B.A.F.*, 1955); ce buste a été gravé, et on en retrouve très souvent l'image au XVIII^e siècle.

Peut-être est-il possible de reconnaître un portrait du jeune Mozart dans un portrait attribué à un des Tischbein dont un lecteur du *Connoisseur* d'août donne la photographie (p. 123).

Fac-similés de William Blake, édités pour le William Blake Trust, par le Trianon Press, 1956 : *Songs of Innocence; Songs of Innocence and Experience*. — Les gravures et les livres illustrés de William Blake, longtemps ignorés, ont été remis à l'honneur par Lawrence Binyon à partir de 1902. Avec Campbell Dodgson, Binyon les a présentés au public parisien dès 1937 dans une exposition à la Bibliothèque Nationale, pour laquelle il faut rendre hommage, une fois de plus à M. Julien Cain. Depuis cette époque, les publications se multiplient, et on a enfin remis Blake à sa place comme auteur et comme illustrateur. C'est pourquoi nous sommes très heureux de voir publier ces magnifiques fac-similés, très exacts (réalisés en France) exécutés d'après des exemplaires rarissimes offerts par le mécène bien connu M. Lessing Rosenwald à la Library of Congress de Washington. Les *Songs of Innocence* datent de 1790-1794; ils sont illustrés de planches en teintes plates; tandis que les *Songs of Innocence and Experience*, datant de 1815 au moins, ont une vigueur de couleur très surprenante.

XIX^e SIÈCLE

Louis David, documents inédits sur le second sacre de Napoléon, par D. L. Dowd (B.A.F., 1955). — Sur un projet d'exposition du tableau à Bruxelles en 1822.

Les débuts du réalisme en Eel-piegel, et le rôle du journal l'*Uylenspiegel* (1856) sont étudiés par Gustave Charlier (*de Montaigne à Verlaine*, Bruxelles, 1956). Son article, très documenté, donne des extraits des revues belges sur Courbet et le mouvement en France et en Belgique (1856-1863).

L'histoire du monument de Victor Hugo au Panthéon est présenté par Mme Goldscheider dans le numéro d'octobre de la *Revue des Arts*. Elle nous montre comment ce monument, commandé à Rodin en 1888, n'était pas encore exécuté à la mort de Rodin en 1917, et elle étudie les diverses maquettes et projets qui en font regretter l'abandon.

The tragic life of Toulouse-Lautrec, by Lawrence and Elisabeth Hanson, Londres, Secker et Warburg, 1956, in-8°, 247 p., illustr. — Les auteurs, qui ont écrit, déjà, une excellente biographie de Van Gogh, veulent nous donner ici « la vie d'un homme », d'un homme infirme et qui souffre de se voir difforme. Le livre est rempli d'aperçus curieux; bien informé, il est très agréable à lire. Histoire d'une vie, d'une carrière, la question de l'art de Lautrec est laissée ici assez de côté. C'est assez regrettable, car les auteurs ont une sensibilité artistique et des idées originales lorsqu'ils veulent bien étudier cette question. Ce livre, comme celui de M. D. Cooper, montre que l'intérêt pour Lautrec ne diminue pas, comme on le prétendait l'an dernier. D'autres travaux sont en préparation, celui de M. Perruchot notamment. Mais, désormais, il faudra que les historiens de Lautrec se livrent à des recherches personnelles d'archives, à des dépouillements d'articles et de lettres afin de nous apporter des précisions susceptibles de nous orienter dans des directions nouvelles, car le sujet commence à s'épuiser.

XX^e SIÈCLE

Les peintres naïfs, par Alexandre Jakovsky, Bibliothèque des Arts, 1956, in-12, 160 p. — L'auteur, historien d'Alphonse Allais, donne une

biographie, un dictionnaire, une bibliographie et une étude sur vingt-cinq peintres naïfs. Il rappelle que la Galerie Beaux-Arts en a fait une exposition en 1933, avec préface de R. Cogniat. Le travail sera utile; il est bien fait.

A propos des 75 ans de Picasso, *Weltkunst* (n° du 15 octobre) a donné une brève anthologie de ses admirateurs depuis 1910.

Dans un article important (*Figaro littéraire* du 8 déc. 1946), M. Claude Roger-Marx, à propos du prix Guggenheim, se prononce contre l'art abstrait. Il cite les *modernistes* à tout prix (Sweeney, H. Read, Sandberg) parmi les critiques d'art et les membres de l'ICOM atteints du « complexe Cézanne ». Analysant les œuvres exposées au Musée d'Art moderne de Paris, il regrette « l'ennui puissant qui se dégage d'une compétition sans imprévu », et constate que cette forme d'art est « pratiquée et prônée par des hommes enclins aux théories, rarement par des visuels ». Cet article violent a fait sensation; son auteur l'a repris dans la *Revue de Paris* de janvier 1957.

Enfin, au cours d'une rencontre plus récente au *Figaro*, plusieurs maîtres de la Peinture contemporaine ont agité la question de la peinture abstraite. Dunoyer de Segonzac a exprimé le regret que les conservateurs de musées actuels, « qui ont ignoré Van Gogh et Cézanne » ne veuillent plus être en retard : « Le résultat est que; si vous vous promenez dans le monde..., vous retrouverez des tableaux construits selon les mêmes formules. Actuellement, les non-figuratifs sont tout près d'être l'art officiel, alors que les humbles figuratifs sont rejetés au royaume des ombres par les lumières de la critique et des conservateurs. »

BIBLIOGRAPHIES, ÉTUDES REVUES NOUVELLES

Connaissance du Vieux Paris, par Jacques Hillairet, Club Français du Livre, 1956, in-8°, 655 p., ill. (relié). — Chacun de nous se souvient du livre du marquis de Rochemore et de Maurice Dumolin, le *Guide pratique à travers le Vieux Paris*, qui donne pour chaque rue la liste des maisons intéressantes pour l'amateur d'art et surtout pour ceux qui veu-

lent savoir la succession des noms des propriétaires. Cet ouvrage remarquable (qui se souvient de celui de Lefeuve, *Les Anciennes Maisons de Paris*, 1857-1864), avait paru de 1903 à 1909 par fascicules consacrés chacun à un arrondissement; une autre édition a été publiée en 1924 (réimpression de celle de 1913, suivie d'additions), et on ignore généralement qu'un exemplaire interfolié et complété de notes manuscrites a été légué au Cabinet des Estampes par Dumolin, ainsi que plusieurs beaux albums anciens.

Ce livre fondamental est épuisé depuis longtemps, or les Parisiens sont de plus en plus nombreux qui vont le dimanche à la recherche des maisons curieuses, des rues anciennes. Il leur faut, pour les connaître, suivre des conférenciers autorisés.

L'un de ceux-ci, M. Jacques Hillairet, a publié avec succès en 1951-1954, trois volumes intitulés *Evocation du Vieux Paris*. Aujourd'hui, il les reprend dans le présent livre.

C'est un ouvrage très bien fait, supérieur à ceux de ses devanciers, non seulement parce qu'il les complète, mais parce qu'il se débarrasse de détails inutiles, et se destine avant tout aux personnes qui se posent des questions en visitant une rue à propos des maisons curieuses ou des maisons historiques. Le Club a eu l'idée ingénieuse de le présenter en quatre colonnes, celle de droite étant réservée à l'illustration. Cette illustration se compose de reproductions de gravures anciennes évidemment réduites, mais assez précises pour que le touriste qui visite, le livre en main, puisse comparer l'état primitif de cet hôtel, de telle église, de telle rue, avec l'état actuel. L'idée est originale, et la réalisation bonne.

Ce livre fera certainement date dans la lignée des Guides de Paris, et son utilité comme son agrément le rendront longtemps indispensable.

J. A.

La création d'une nouvelle revue, la *Revue des Sociétés savantes de Haute-Normandie*, est annoncée. La direction en est assumée par M. Robert Régner, directeur du Musée d'histoire naturelle de Rouen, président du Consortium des Sociétés savantes de Rouen. Le premier numéro de cette revue trimestrielle doit paraître en janvier 1957. Le numéro d'octobre 1957 (n° 4) sera consacré à l'Histoire de l'Art.

AFTERTHOUGHTS ON THE CARRACCI EXHIBITION

1. FOREWORD

AS every critic and scholar knows, a large-scale exhibition devoted to a single artist (or, as in the case of the Carracci, a closely related group of artists) provides the specialist with facilities which are quite exceptional. The opportunities for easy comparison enable conclusions as to authenticity and chronological sequence to be quickly and confidently drawn—which is another way of saying that an artistic personality is brought into much sharper focus than hitherto. And if lenders are sufficiently enlightened as to treat the occasion as a special one and collaborate with the organizers in the vital matter of cleaning and restoration, many virtually new “discoveries” will be made, even of supposedly familiar works.

It should always be borne in mind, however, that the organizers of such exhibitions do not themselves enjoy those very facilities at the time when the catalogue is drawn up. Pictures arrive late, and many entries have necessarily to be written from photographs, without the vital evidence that colour, handling, and the revelations of cleaning can afford. When they do arrive, examination has often to be cursory and subject to difficult physical conditions, including poor light¹. Above all, it is impossible to benefit in these preparatory stages from the “panoramic” view available to visitors to the completed exhibition.

In the case of the Carracci exhibition held at Bologna last year all these disadvantages were greatly in evidence, as the present writer (whose responsibility for the graphic section necessitated his presence on the spot) was in a position to know. The subject, as yet by no means fully explored, was one of quite exceptional difficulty, and the new evidence in the shape of cleaned paintings turned out to be particularly abundant and significant². It was not surprising, therefore, that by no

1. I am of course referring here to exhibitions in which works of large dimensions are shown—as in the case of the Carracci.

2. Certain of the smaller pictures were even cleaned during the exhibition. The understanding co-operation in the matter of cleaning evinced by the overwhelming majority of lenders was truly remarkable, and special

means all the manifold questions arising from the exhibition emerged in time for consideration in the catalogue. But a catalogue drawn up under the conditions outlined above is in any case properly conceived as a point of departure, a basis for discussion; no one would claim that it is possible to reach definitive conclusions on every problem before all the evidence is available and before there has been adequate opportunity for its absorption.

For this reason the writer welcomed the suggestion that he should write a sort of *post mortem*, necessarily expressing a purely personal point of view. Such a *compte-rendu* cannot avoid differing on occasion from opinions expressed in the catalogue of paintings. But it would be absurd to read differences of this kind as in any sense polemical. Indeed, though the writer's own conclusions have changed and developed as a result of day-to-day familiarity with the works of art and illuminating discussions with many of the critics and scholars who visited the exhibition, the same is, he believes, not less true of his colleagues.

The writer's point of view may perhaps be set out most conveniently in the form of an arrangement of the paintings of the two principal masters in the approximate sequence which seems to him most probable. Neither Ludovico nor Annibale were content to stand still; Annibale was in a constant state of development until his final phase, and Ludovico still underwent several changes of direction even when his most fertile contributions had come to an end. Consequently, to review their works in this way has interpretative implications which for reasons of space cannot be made more explicit. Needless to say, this article has to be read with the catalogue at hand³.

2. LUDOVICO CARRACCI

Thirty-six paintings in the exhibition were catalogued as by Ludovico, to which, in the writer's opinion, should be added three listed under Annibale's name, making thirty-nine in all. Five of the six reliably dated works of his most significant and

thanks are due to the invaluable contributions of the Gabinetto del Restauro at Bologna, in charge of Signora Montroni, and of the Istituto at Rome, where Professor Brandi went out of his way to help. Many museums rose to the occasion, the few exceptions being correspondingly noticeable. Florence was content to allow Annibale's Pitti altarpiece (cat. 104) to be shown disfigured by smears of discoloured varnish; Annibale's Uffizi self-portrait, too, still carries the handicap of yellow varnish and ugly strips added in the eighteenth century (cat. 75). The Brussels picture (cat. 98) remains so obscured that it is only possible to see in direct sunlight that it is the work of Annibale rather than Agostino. Among the less serious cases, Ludovico's small *Annunciation* from Genoa (cat. 28) would have been much improved by cleaning.

3. The entries in the catalogue of paintings, a second edition of which was consigned to the press very soon after the exhibition opened, are by Francesco Arcangeli in the case of Ludovico, Gian Carlo Cavalli in the cases of Annibale and Antonio, and Maurizio Calvesi in the case of Agostino. All the pictures were reproduced, but unfortunately a number of "clichés" were taken from old photographs, made before cleaning. In this article, numbers given without further explanation will refer to the catalogue of paintings, while references to the catalogue of drawings, for which the writer was responsible, will always be specifically indicated. Mention will be made of a certain number of paintings not in the exhibition, especially when they fill a gap, reinforce a point, or provide a date. I have not attempted, however, to discuss all Carracci pictures which were absent from the exhibition.



FIG. 1.—LUDOVICO CARRACCI.—Vision of S. Anthony *. Amsterdam, Rijksmuseum.

fruitful period, the decade 1585-1595, were available at the exhibition⁴. The earliest two of these are the complicated yet boldly dramatic *Conversion of S. Paul* (7) of 1587-1588 and the justly celebrated Bargellini altarpiece of 1588 (8). Though Ludovico was born in 1555, relatively few works are known to us which can incontestably be placed before this couple—before, that is to say, the painter's thirty-third year. A newcomer from the Vatican, the *Sacrifice of Isaac* (6), for which

the date of 1586-1587 has been suggested by Francesco Arcangeli in the catalogue, was greeted with considerable caution by Hermann Voss⁵; the present writer would however agree with Arcangeli that it is by Ludovico, and must indeed shortly precede the *Conversion of S. Paul*. Heinrich Bodmer had placed the Amsterdam *Vision of S. Anthony* (5; fig. 1) as late as about 1591-1592, but there has been general acceptance of Arcangeli's view that this attractive painting is close to the *Annunciation* (4), which has always, and rightly, been regarded as an early work⁶; Arcangeli places the *Annunciation* about 1585 and the *S. Anthony* in 1585-1586⁷, which

* A complete series of photographs of the exhibition were carried out by A. Villani e Figli of Bologna (Via Santo Stefano, 17); except when otherwise stated all reproductions have been made from these photographs.

4. The missing work was the large *Madonna with S. Hyacinth* in the Louvre, which dates from the end of the ten years in question.

5. HERMANN VOSS, *Die Mostra dei Carracci, Bologna, 1956* in *Kunstchronik*, IX, 1956, pp. 317-323. All citations of Voss's opinions are taken from this article, unless otherwise stated.

6. Bodmer placed it as early as 1578-1580. He may have been influenced by the exceptional simplicity of the composition, almost archaic in effect, which Otto Kurz has suggested to me might be due to Ludovico having to "replace" or accompany some much earlier work. In any case, Ludovico's picture must surely be relatively youthful, though the writer would prefer Arcangeli's suggestion for a dating in about the year 1585.

7. A very interesting problem is posed by the monochrome bozzetto in Florence referred to in Arcangeli's catalogue entry. This bozzetto, traditionally attributed to Vanni, is certainly in some way associable with the

seems very plausible. Characteristic of the whole group are the intense colours, solidly applied. Underlying this phase, too, is an extremely individual re-interpretation of Correggio, which is noticeable in the handling of effects of light, in the movements of the draperies, and in certain details of the drawing; but it is a very astringent Correggism, bitter rather than sweet, angular rather than billowy.

Three other pictures proposed by Arcangeli as early works are less easy to fit in. It is conceivable that the *Head of a Youth* (2) may be authentic and a very early work around 1582-1583, but, in the absence of sufficient comparative material, the attribution cannot but remain in the very speculative class. The claims of a picture brought to notice by Arcangeli, the *Baptism of Christ* (3), are far more evident, and (notwithstanding Voss's reservation of judgment) the writer is convinced that it is his, though about 5 or 6 years later than the date of 1584 suggested by Arcangeli. Even more uncomfortable among the early works is the *S. Francis adoring the Crucifix* (1), placed by Arcangeli about 1583; to the writer the conception is much more mature than the works with which we have hitherto been concerned, and its refined touch and pale tones contrast sharply with their solid paint and powerful colours. We shall refer to it again later.

The next dated pictures after the Bargellini altarpiece of 1588 are the altarpiece from Cento of 1591 (13; see fig. 2), the *Martyrdom of S. Ursula* of 1592 (16, the earlier of the two treatments of this subject), and the *S. John the Baptist preaching* (15; see fig. 4), also of 1592. Though the last two were painted in the same year they differ considerably, and it is essential to realize that the *Baptist*, with passages of considerable refinement and delicacy hardly visible except when powerfully illuminated, must have been painted after the *S. Ursula*, which is handled in a broad rich manner more closely related to the Cento picture of the previous year. The question which now arises is whether an extremely important undated masterpiece, the Scalzi Madonna (11; fig. 5), is to be placed before or after this group. The usual view was to place it before, and Bodmer's dating of about 1590 was accepted by Arcangeli. In the writer's opinion the alternative of 1593 is worthy of serious consideration⁸. The handling and tone of the Scalzi Madonna seem to him much more at home in the vicinity of the *Baptist* of 1592 than the Cento altarpiece of 1591, and its pale refinement belongs to a world far removed from that of the Bargellini Madonna of 1588.

What other plausible candidates have we for the gap 1589-1590? A small

composition of Ludovico's picture, though there are a number of variants. I am much indebted to Jacob Bean for drawing my attention to the existence in the Louvre of two drawings by Francesco Vanni (Inv. 2008, with Mariette's attribution, and 2111) which are extremely closely related to the bozzetto, and thus less closely to Ludovico's picture. Any idea that the bozzetto could be by Ludovico must, I think, be abandoned, and with it the view that he simplified his own composition. Perhaps Vanni, a younger man, elaborated Ludovico's composition in a Manneristic sense; the only alternative would seem to be that both Ludovico and Vanni derived from a Barocquesque prototype, which Ludovico tended to simplify.

8. I am indebted to my friend Günther Heinz of the Kunsthistorisches Museum at Vienna for insisting that this is so.



FIG. 2.—LUDOVICO CARRACCI.—Detail from the Holy Family with S. Francis and Donors.
Cento, Museo Civico.



FIG. 3.—LUDOVICO CARRACCI.—Detail from the Trinity.
Pinacoteca Vaticana.

Marriage of the Virgin on copper (52) was given to Annibale by Arcangeli⁹ and this view, with a date of about 1584, was accepted by Cavalli in his catalogue entry. On the other hand Philip Pouncey's original attribution to Ludovico was supported by Voss and Michael Jaffé¹⁰. The writer for his part has no doubt that the latter opinion is the correct one. When due allowance is made for differences in dimensions and material it falls quite comfortably into place in about 1589, not far from the Bargellini altarpiece and the fresco of the *Rape of the Sabines* in Palazzo Magnani; there are numerous parallels in colour and form, and the delicacy and grace of this small picture are not disturbing if one does not demand of Ludovico that he be invariably severe, grave and simple¹¹.

The charming *Child Christ with S. Catherine, S. Helen, and S. Bernardino* (12) from the Doria Gallery is not far from the Bargellini altarpiece and could easily date from 1589. And the small

9. FRANCESCO ARCANGELI, "Sugli inizi dei Carracci," in *Paragone*, 79, July 1956, pp. 17-48 (for the *Marriage of the Virgin*, cf. pp. 23 f.).

10. MICHAEL JAFFÉ, "The Carracci Exhibition at Bologna," in *The Burlington Magazine*, XCVIII, 1956, pp. 392-401. All citations of Jaffé's opinions are taken from this article.

11. I am quite unable to perceive any real resemblance to the contemporary work of Annibale, which we shall review later. It follows, unfortunately, that I cannot accept the main premisses on which Francesco Arcangeli bases his arguments. Thus, Tuscan-Baroccosque influence on the uncontested early works of Annibale can, in my view, be exaggerated; and it can equally well be maintained that the same type of general influence affected Ludovico. In addition, a vigorous personality, which there are good reasons for believing to be that of Annibale, seems to me to emerge with sufficient clarity from the frieze of *Jason and the Argonauts* in the Palazzo Fava (1584), and this personality has no connection with the *Marriage* (nor can I accept a connection between the latter and the scene of *Medea and Jason*, which, in common with Arcangeli's other two illustrations from this frieze, I believe to be by Agostino). But I must confess that, to my regret, I have found my friend Arcangeli's Annibale and my own are so radically different that I have the greatest difficulty in following his point of view in these studies; indeed I have to struggle against the impression that the comparative approach has been too much subordinated to an *a priori* abstract concept of an artist's personality, as expressed in terms of words.

Baptism (3), the placing of which among the earliest works seems highly questionable¹², could well belong to the transitional moment (c. 1589-1590) leading up to the Cento altarpiece of 1591. The *Baptism* would be followed slightly later (say, 1590-1591) by the fresco from San Pellegrino (9), Cesare Gnudi's restoration of which to Ludovico was rightly accepted by Arcangeli¹³.

A striking portrait of *A Widow* (67) was catalogued as by Annibale, but the opinion was widely expressed at the exhibition that Ludovico must rather have been responsible for it¹⁴; this view is shared by the writer, who would place it in about 1589-1590. The group portrait of the Tacconi family (10, cleaned during the exhibition) must date from about 1590 if, as seems probable, the eldest son is to be identified as Annibale's pupil Innocenzo. Another composition which appears to originate from the same moment is the *Holy Family with two Saints* (25, placed too late—around 1600—in the catalogue); the picture was cleaned during the exhibition, and its problematical state leaves in suspense the possibility that it might be a workshop repetition.

With the altarpiece from Cento of 1591 (13; detail, fig. 2), which we know to have become the inspiration of the young Guercino, Ludovico enters a very short phase between 1591 and 1592 in which rich, fluid paint and intense colours broken up by strong but scattered contrasts of light and shade foreshadow the style of the younger master some twenty-five years later. This phase terminates with the earlier *S. Ursula* (16, of 1592)¹⁵, and must include the remarkable *Trinity* (17; detail, fig. 3) from the Vatican, originally brought to light by Roberto Longhi (and recently accepted as Ludovico's by Hermann Voss), and the *Galatea* from Modena (18; reproduced on cover), which forms part of a series of ceiling decorations of which two were delivered in 1592. To the same series belongs the *Flora* (72) given by Malvasia to Ludovico, but attributed in the catalogue to Annibale; though certainly nearer to Annibale than the *Galatea*¹⁶, it has been rightly restored to Ludovico by Voss and Jaffé. The latter draws attention to a certain kinship with the fresco of *Charity* (14), and indeed both may be very slightly later than the preceding group.

12. For example, it is difficult to conceive the vigorous, but in some respects crude, *Sacrifice of Isaac* (6, surely rightly placed in about 1586-87) as following the *Baptism*, which has all the appearance of being a much more mature and experienced work. The emphatic contrasts so characteristic of the early group are not to be found in the latter.

13. There seem to be certain points of contact between the "glories" of the two paintings, though the fresco is of course much damaged and the putti are now almost invisible.

14. Jaffé reproduced it as by Ludovico. I cannot quite understand the reasons for Voss's preference for the circle of Reni.

15. The title *The Martyrdom of S. Ursula and S. Leonard* given to the picture by Bodmer, and repeated in the exhibition catalogue (16), seems to be incorrect; there was no S. Leonard present at the martyrdom, the (legendary) pope represented as lying dead in the foreground being Cyriacus. The church concerned was however anciently dedicated to S. Leonard long before the arrival of the Cistercian nuns who commissioned the picture. The monk before the Virgin in the sky is of course S. Bernard, an allusion to the tenants of the church; his absence from the Windsor drawing cited by Arcangeli provides one reason for supposing that it is not connected with this particular version of the subject.

16. Nevertheless it remains some considerable distance from Annibale's highly characteristic *Venus* in the same series (71).

Already in 1592, fast on the heels of the *S. Ursula*, is the *S. John the Baptist preaching* (15; detail, fig. 4) which, as has already been said, marks a new departure. It opens a short period when Ludovico roughs out a path for Reni. But the refinements to which we have referred, and which were not previously found in Ludovico's work, did not all have an immediate effect of the style of the young artist who



FIG. 4.—LUDOVICO CARRACCI.—Detail from *S. John the Baptist Preaching*.
Bologna, Pinacoteca.

joined the Carracci workshop just in these years; they certainly left their mark, however, and are echoed in Reni's maturity. These passages, handled in pale tones—sometimes producing sketchy effects almost like colossal water-colours—form part of a new venture by Ludovico in the matter of lighting. In the immediately preceding phase Ludovico had adopted a system of illumination which, as we have seen, may be described as proto-Guercinesque. In this the light does not fall broadly, but is distributed in small accents here and there in an apparently haphazard manner; there are sharp contrasts with shadow, underlined by colours that maintain their force; the forms tend to break up; the unstable flickering light creates an effect of animation and impermanence. This method is abandoned in the *S. John the Baptist preaching*. Here the light falls more broadly and evenly, covering whole compact areas of form and differentiating one figure from the next. A significant innovation is

Ludovico's use, when it suits his purpose, of the principle of the silhouette, which, broadly speaking, involves darker, more colourful forms in the foreground set against lighter, paler ones in the background; but this is of course only one aspect of a system of clarifying the forms by means of the balance and interplay between relatively extensive "patches" of light and shadow which Ludovico employs with much subtlety during the short period which ensues.

Compositional effects obtained by these means may be found in the Scalzi

Madonna (11; fig. 5) and *S. Francis adoring the Crucifix* (1), which could accordingly both date from about 1593. Close to these, and with a similar sense of restraint and balance, is the *Christ and the Woman of Canaan* (19; detail, fig. 6), and all share a sort of "proto-Reni" delicacy of touch. This is particularly noticeable in the case of the last painting if it is examined under a powerful light, and we may remember that its companion in the Palazzo Sampieri (by Annibale, 87) was etched by the young Reni in 1595. The group concludes with the *Madonna and Child appearing to S. Hyacinth* (Louvre, not in the exhibition), which dates from 1594. While there are passages in this large altarpiece which reflect the recent past (the use of some "silhouetting", for instance) there are hints, too, of that *gigantismo* which was to play such a marked part in Ludovico's art in the coming years; the work is in various respects transitional.

Several works of importance from the period which immediately follows exist at Bologna, but were not shown at the exhibition, owing partly to their large dimensions. The *Transfiguration*, now in the Pinacoteca, is in many ways a unique phenomenon, not least because the enormous scale of the figures makes stylistic comparison with other works

particularly difficult. We know that negotiations for painting it for the high altar of San Pietro Martire had been initiated with "the Carracci" in December 1593, but towards the end of the next year Annibale was already involved with preparation for his work in Rome, and had such major undertakings as the large *Saint Roch* for Reggio (88) still unfinished on his hands. It seems possible that Ludovico could



FIG. 5.—LUDOVICO CARRACCI.—The Madonna of the Scalzi.
Bologna, Pinacoteca.



FIG. 6.—LUDOVICO CARRACCI.—Detail from *Christ and the Woman of Canaan*. Milan, Brera.

have executed the *Transfiguration* in 1595. The pale tones which had been partially in evidence for several years play a leading part in this massive work which is best "read" as in the nature of a fresco. Ludovico seems at this time to have been undecided as to whether to concentrate on the pale colouring with which he had been experimenting recently or to revert to the darker, more resonant tones of the remoter past. The *Christ at the Pool of Bethesda* of 1596 (now at the Pinacoteca) belongs to the latter type, even allowing for subsequent darkening, while in the strange *Ascension* of 1597 in Santa Cristina (another high altar painting) Ludovico places a mass of figures against an extremely pale sky. Finally, the *S. Jerome* in San Martino Maggiore, finished in 1598, belongs to the darker type. All these pictures have in common a weighty and emphatic amplitude of gesture which was no more than hinted at before.

The only large work in the exhibition which could reasonably be ascribed to this moment in the middle or late nineties is the *S. Roch* from San Giacomo Maggiore (23). Arcangeli is obviously justified in taking the view that the date visible on the picture, CID DXC, must, as it stands, be incorrect. Stylistically, 1590 is

out of the question and Arcangeli suggests that the altarpiece could have been painted not long before the second *S. Ursula* (1600). It is however necessary to make some attempt at a reasonable explanation of the painted date. This is far from easy; but, as an alternative to those suggested by Arcangeli, which seem to the writer rather far-fetched, he would suggest that a single letter V (for which there is just sufficient space on the canvas) may have disappeared at the right bottom edge. A dating of 1595 would not be absolutely unreasonable stylistically, as it would bring the picture into the neighbourhood of the *Christ at the Pool of Bethesda* of the next year¹⁷.

Another work in the Exhibition, smaller than the *S. Roch* but of fine quality, is placed by Arcangeli in this group immediately preceding 1600. It is the so-called *Martyrdom of S. Angelus* (22), but there can be no doubt that the saint represented is another Carmelite, Peter Thomas¹⁸. Arcangeli dates it about 1598-1599¹⁹, which seems to the writer very reasonable, but which would in the latter's view also function as a argument in favour of the somewhat earlier dating of the *S. Roch*. One further picture in the exhibition seems to belong to the same group, the small *Gathering of the Manna* on copper (27); this, paired with an Agostino (44), comes from a Ferrarese altar tabernacle dated 1596-1597. The writer cannot understand Arcangeli's reluctance to accept this date, which seems to him as reasonable for Ludovico as it is for Agostino. The picture would not be out of place, for example, in the neighbourhood of the *Ascension* in Santa Cristina, and its colour (perhaps not quite as "clear" as Arcangeli's text suggests) is hardly possible *after* the *S. Ursula* of 1600.



FIG. 7.—LUDOVICO CARRACCI.—Detail from the Madonna in Glory with Saints. — Fano, Cathedral.

17. The *Flagellation* and *Crowning of Thorns* in the Pinacoteca at Bologna, which are in poor condition, seem also to bear some relation to that picture.

18. The picture, together with a companion of similar dimensions representing a Carmelite saint greeting SS. Francis and Domenic, came to the Pinacoteca from San Martino Maggiore. Ludovico's two pictures are correctly described in the first edition of Masini's *Bologna Perlustrata* (1650, p. 147) as "il s. Angelo Carmelitano nel Capitolo, & un s. Pietro Toma nella sagrestia." Malvasia in his *Pitture di Bologna* (1686, p. 97) describes these two pictures as "S. Pietro Toma crocifisso nell'albero" [as being in the sacristy] "e 'l Santo istesso complimentato da gli SS. Domenico e Francesco, che oggi è appeso nel Capitolo." Thence forward both

Arcangeli places two other pictures in this period, *The Flight into Egypt* (20) and *S. Cecilia* (21). The argument for this dating seems to be based on the assumption that Ludovico's style between 1596-1599 must have undergone a "classicizing" phase; by this is apparently meant a moment of calmness, harmony and balance, which would have been opened by the *Christ and the Woman of Canaan* (19). First of all, the writer can for his part see no evidence at all for the existence of such a phase among the dated works of this period which we have just discussed. On the contrary, ponderous monumentality and vigour rather than balanced reticence are their most pronounced characteristics, and the figures in them possess a certain weight and solidity which lend force to their emphatic gestures. Compared to these, the three pictures in question do indeed have in common a certain gentle calmness; but once that is said, the resemblance weakens between the *Christ and the Woman of Canaan* on the one hand, and the remaining two on the other hand. There are differences in colour and handling, but perhaps the greatest contrast lies in the substance of the figures. In the one, they are solid enough but without over-emphasis and, as has been said, the writer believes that it belongs to a brief moment of balance centred around 1593. In the *Flight* and the *S. Cecilia*, however, the figures have little solidity and there is an abstract, decorative elegance so advanced that it betokens a very much later date; in the opinion of the writer they could hardly be before 1610, and the *S. Cecilia*, probably the later of the two, is extremely close to the Fano altarpiece of 1613 (32).

With the opening of the new century, Ludovico begins his very peculiar final period, full of contradictions, with considerable fluctuations in quality, and yet sometimes attaining a strange, even eccentric, charm which is purely personal to him. At the very beginning of this phase his uncertainties may be illustrated by two dated works, the *Martyrdom of S. Ursula* from Imola of 1600 (24) and the *Apostles at the Tomb of the Virgin* (26) of only one year later. The former is still to some extent related to the past, though the colours, which are half-submerged in the surrounding darkness, are notably paler than those of the previous version of the subject, dated 1592 (16). What perhaps strikes one most, in comparing the two, is the emergence of a "decorative" element in the later picture, and the consequent absence of the robustness of the earlier one. The *Apostles at the Tomb of the*

pictures were held to represent S. Peter Thomas until about fifty years ago, when someone seems to have realized that the Carmelite present at the meeting of the three saints was not S. Peter Thomas but S. Angelus. But the correct re-baptism of this scene unfortunately brought with it a false one in the case of the scene of martyrdom since S. Angelus was not in fact martyred in this way. The old identification as S. Peter Thomas should in this latter case never have been changed. In addition, an engraving of this subject (and very probably of the same composition, reversed) is recorded by Bartsch, with the inscription *S. Petrus Thomas*, as No. 10 in the œuvre of Brizio; I have not seen this engraving.

19. I agree with Arcangeli that there is no real stylistic connection with the *S. Raymond of Pennafort* in San Domenico, which is much later. Another picture of about this moment (say, 1598-1600) seems to be the *S. George* in San Gregorio, Bodmer's early dating of which has already been corrected to about 1600 by Graziani.

Virgin of 1601, with its clear dry palette, provides at first sight rather a striking contrast. But the vigour of the apostles is ostensible rather than real, the figures have little substance, and the general effect is that of a surface pattern. The unsatisfactory character of this work is due to a certain contradiction between an elaborate and ingenious idea and the means whereby the artist seeks to give effect to it.

Just at the moment when Ludovico's style shows an urge to orientate itself away from the realization of solid form towards decorative elegance and linear graces he was confronted with the problem set by commissions of monumental dimensions. He made a valiant attempt to meet this, more fruitful in its promise than in its achievement. The frescoes of San Michele in Bosco of 1604-1605 no longer exist, but the huge *Birth of the Virgin* in the Bologna Pinacoteca, finished in 1604, can be taken as representative.

It may well be that this type of painting is to be read as reflecting his reaction to Annibale's Roman work which he had had the opportunity to see cursorily during his brief visit in the spring of 1602. But it is of course something entirely different Annibale's much deeper and more pondered classicism, whether of the florid moment of the ceiling of the Galleria or of the severer phase which followed it. Instead it is a "decorative" classicism, not more than superficially monumental, which was rich in possibilities but hardly congenial to Ludovico's own mentality; for its full evolution a much more sophisticated temperament than his was necessary, and this was immediately forthcoming in the shape of Guido Reni, who was back in Bologna between 1603 and 1605, after his early "Caravaggesque" interlude, and worked side by side with Ludovico in San Michele in Bosco. Three works shown in the exhibition belong to this phase of Ludovico, the *Annunciation* (28, perhaps between 1602-



FIG. 8.—LUDOVICO CARRACCI.—The Crucifixion.
Ferrara, Santa Francesca Romana.

1604), the *Providence* (30, cleaned during the exhibition, perhaps between 1603-1605) and the *Assumption* (31, perhaps between 1604-1605)²⁰. All open up possibilities which Reni was to exploit with a surer and finer touch, and with greater success.

In 1605-1606 Ludovico received a number of commissions, mostly of large dimensions, for Piacenza, which he did not conclude until 1609. Once again he changes direction. Perhaps he felt by instinct that he lacked the sense of balanced refinement to develop successfully and on large scale the compromise which he seems to have hit upon after his visit to Rome. In any case balance is cast aside; the proportions of the human form change and lengthen; abstraction sets in, and with it the emphasis on linear rhythms; there is a strange visionary quality, now graceful, now gaunt, and sometimes expressionist. It might almost seem as if Ludovico were putting the clock back, and resorting to a revival of the language of Mannerism. But it is something different; let us call it—and the label is so odd that no one will take it with undue literalness—a “neo-gothic” romanticism.

The works for Piacenza are divided between that city and Parma. In the Pinacoteca at Bologna are five pictures which seem to the writer to belong to the same phase²¹. To these he would add one small picture at the exhibition, the *Madonna and Child with six Saints* (34), with passages of linear elegance which may be compared to those in the fresco of *The Birth of the Virgin* at Piacenza. The early nineteenth century frame bears the date 1607 painted on it, and this corresponds so exactly with what the writer would suppose on stylistic grounds that he is tempted to wonder if it was not derived from an authentic inscription on the front or back of the original frame²².

The next dated landmark at the exhibition was the altarpiece from Fano of 1613 (32), with its sensitive view of the city (fig. 7). Here we see that Ludovico has added to the abstract simplification of form and the attenuated weightless figures a darkening of his palette and a renewed richness of colour, thus turning at the end of his life to an idiom akin to that found in some of the finest works of his earlier years. The small *S. Cecilia* (21), so touching in her spare, naïve simplicity, is extremely close to the Fano picture, not least in colour and touch: it could have been painted in the same year or perhaps in 1612. The *Flight into Egypt* (20), equally unsubstantial and equally romantic, seems to the writer to be very slightly earlier;

20. I follow the view of Arcangeli in placing these three pictures between 1602-05. It seems to me however that the *Healing of the Man born blind* (29), which he adds to the group, is more probably a good deal later.

21. The huge *Calling of S. Matthew* (perhaps about 1606-07), and four smaller scenes (*The Birth of the Virgin*, *Jacob's Dream*, *Abraham and the Angels*, *Joshua showing the Golden Calf to Moses*) which may date from about 1607-09; the latter vary in quality.

22. The date suggested by Bodmer was 1605-08, which Arcangeli found not unreasonable, though preferring to postpone it to about 1616-17. In this case I find myself in agreement with Bodmer. I cannot see much real relation to the very late works, and there are links in certain details with the preceding period which would hardly have survived as late as the date suggested by Arcangeli.

perhaps it was painted between 1610 and 1612²³. The exhibition represented the last phase with three dated works. There was the amazingly expressionist *Crucifixion* (33; fig. 8) of 1614 from Ferrara²⁴ and two works of 1616: the eccentric *Martyrdom of S. Margaret* from Mantua (35), and the mysterious, romantically "neo-gothic" *Adoration of the Magi* from the Brera (36). The writer would suggest that the *Healing of the Man born blind* (29) is also a very late work, possibly around 1615-1616²⁵.

DENIS MAHON.

(*To be concluded*).

RÉSUMÉ : *Réflexion à la suite de l'exposition Carrache (Première partie).*

Cet article est un *post mortem* sur l'exposition Carrache qui s'est tenue à Bologne l'année dernière; la première partie, publiée ici, se rapporte à Louis Carrache, et sera suivie, le mois prochain, d'une discussion sur Annibal. L'auteur, qui était membre du Comité, fait la critique des tableaux à la lumière des facilités spéciales pour cette étude rendues possibles par l'exposition, où était montrée une proportion particulièrement élevée de peintures récemment nettoyées et restaurées. Faisant observer que les catalogues de telles expositions doivent habituellement être rédigés avant que les œuvres soient accessibles, il exprime l'opinion que trois œuvres cataloguées sous le nom d'Annibal devraient être rendues à Louis.

Pour saisir les personnalités artistiques des Carrache qui étaient des artistes « expérimentaux », vivant à une époque où l'on posait les fondations d'un nouveau « langage » pour la peinture européenne, le premier point essentiel est de comprendre clairement la suite chronologique. Par conséquent les œuvres de Louis sont ici discutées dans l'ordre qui, selon l'opinion de l'auteur, est approximativement celui dans lequel elles ont été exécutées. Se détachant sur un fond de traits qui caractérisent les nombreux développements et transformations que subit le style de Louis, quelquefois avec une suprenante rapidité, un certain nombre de nouveaux points de vue sont avancés, en ce qui concerne la chronologie : par exemple, le renvoi à une date ultérieure de certaines œuvres proposées pour la jeunesse du peintre, et une place révisée, par rapport aux autres tableaux, de la célèbre *Madone Scalzi*.

23. Ludovico's responsibility for the picture, which had been doubted by Bodmer (who however only knew it in very dirty state) has rightly been accepted by Voss. The possibility might be considered that the *S. Catherine visited in Prison* from San Leonardo (which was recently on view in the Pinacoteca after cleaning) could also belong to the moment, about 1610 or just after, when Ludovico's palette became warmer and darker.

24. The *S. Anthony Abbot preaching* in the Brera is very close to this, and should probably be dated about 1614-15. The original entry for the study for the *S. Anthony* in my catalogue of drawings (No. 22) should therefore be amended accordingly.

25. The handling of this small picture is decidedly coarse and unpolished, but this is true of several works of the very last phase: for example, the *Paradiso* in San Paolo of 1616, recently cleaned and on view in the Pinacoteca.

NOTE ON THE ARTICLE ON

JUAN DE BORGONA IN ITALY AND IN SPAIN

in the number of the *Gazette des Beaux-Arts*, for December 1956

by Chandler R. Post

When my article was already in print and about to appear, I found that Don Diego Angulo had very recently discussed¹ the Atri panels, ascribing them to the Aragonese painter of the early Renaissance, Pedro de Aponte, in the pristine phase of this artist embodied in the retable at Bolea (just northeast of Huesca) when he was still very much under the influence of Juan de Borgoña. Induced naturally by the authority of the great Spanish scholar to re-examine the evidence with the utmost care, I am compelled to state that I cannot agree with Angulo and that I cling firmly to my own attribution. If we set aside the chronological difficulty which he himself feels and which would force us to believe that Aponte in Italy at the end of the fifteenth century had already evolved a style based upon Juan de Borgoña's early achievements at Toledo during the first years of the Cinquecento, the actual internal manner of the panels, which I have itemized in my article, speaks strongly for Juan rather than for Pedro. Besides the general reflection of Juan's modes in the Bolea retable, even Angulo does not muster many detailed resemblances to this retable in the Atri pictures, and even these are far outweighed by the more numerous and closer parallelisms to Juan's own productions. I well realize the resemblances in some of the human types, especially of women, to the Bolea assemblage, but such analogies in

the Aragonese altarpieces are only reflections of what we see in the works of Juan de Borgoña at Toledo. Angulo points to the similarity in the rocky formation in the backgrounds of the Atri *Nativity* and the Bolea *Agony in the Garden*, but in the article I have adduced in Juan de Borgoña's achievements at Toledo, not a similarity to this detail, but an actual repetition. When I take up the whole involved problem of Pedro de Aponte in volume XIII of my *History of Spanish Painting*, I shall consider his highly individual treatment of chiaroscuro, particularly on countenances, which is absent from the Atri panels that exhibit instead Juan de Borgoña's distinctive manipulation of this phase of his art. The *Flagellation* in the Bolea retable is too different from the Atri rendering ever to have been compassed within the development of a single painter, and in general the Atri panels can boast a technical fineness never attained by Pedro de Aponte, despite his by no means negligible merits, but entirely consonant with Juan de Borgoña's superior craft.

Furthermore I discover that Angulo in the same article² narrowly anticipated me in the publication of Juan de Borgoña's handsome work, *St. Ildefonso's reception of the chasuble*, formerly in an American private collection.

CHANDLER R. POST.

1. *Archivo español de arte*, XXIX (1956), 51.

2. P. 43.

ROBERT NANTEUIL

DESSINATEUR ET PASTELLISTE

ROBERT NANTEUIL est connu avant tout comme graveur ; un catalogue monumental de ses portraits gravés a été, on le sait, dressé par Petitjean et Wickert en 1925. Mais son art de dessinateur n'a retenu l'attention que très accessoirement¹. M. P.-A. Lemoisne avait préparé un catalogue de ses dessins, qui malheureusement n'a pas vu le jour ; il nous a remis, avec une libéralité rare, de précieux éléments, lorsque M. Bernard Dorival nous a conseillé d'étudier Nanteuil à ce point de vue.

C'est à eux, et aux conseils de M. J. Vallery-Radot que nous devons d'avoir pu réaliser notre catalogue², sur lequel est fondé le présent article. L'évolution de l'artiste que nous présentons ici, ressort de nos recherches et de nos comparaisons, facilitées et confirmées par les estampes souvent datées alors que les dessins ne le sont pas.

*
**

Le *Mercur de France* du mois de décembre 1678 consacrait cinq pages d'éloge à Robert Nanteuil qui venait de mourir à l'âge de cinquante-cinq ans. Un tel panégyrique, aussi long que ceux que l'on consacrait d'ordinaire aux ducs ou aux pairs, n'est pas sans étonner à l'adresse d'un dessinateur-graveur de Sa Majesté. Il honorerait cependant avec une parfaite clairvoyance le nom d'un artiste qui mérite d'être mis au rang des plus grands portraitistes de l'art français.

Au reste, les louanges les plus flatteuses et les plus sincères avaient-elles célébré l'artiste de son vivant. Boileau avait souhaité, comme beaucoup de ses contemporains d'être « couronné de lauriers par la main de Nanteuil ». Mlle de Scudéry « de son art divin signalait le pouvoir ». Mme de Sévigné voyait en lui une des grandes figures de son temps. En Angleterre, dès 1662, John Evelyn écrivait que « la main de Nanteuil rend immortel ». L'artiste avait acquis par son mérite la faveur

1. On ne peut guère citer que le bon article de T. H. THOMAS, *The drawings and pastels of Nanteuil*, dans le *Prints Collector's Quarterly*, 1914.

2. ROBERT NANTEUIL, *Pastels et dessins, essai de catalogue et de datation*, mémoire, Ecole du Louvre, 1955.



FIG. 1. — R. NANTEUIL. — Portrait de femme âgée, dessin, 1648. Musée du Louvre.

du roi. Les personnages les plus remarquables avaient posé devant lui. Il est le portraitiste de la Société de son temps, le temps des années de jeunesse de Louis XIV.

Débarqué de Reims à vingt-quatre ans, Robert Nanteuil est fort démuni lorsqu'il vient tenter fortune à Paris en 1647. C'est un graveur né. Et dès le collège, il a gravé en toute occasion sur n'importe quel support, par n'importe quel moyen, même avec un clou, dit la tradition... Mais c'est à Paris qu'il commence à donner la mesure de l'autre partie de son double talent : le dessin. Il dessine au crayon, à l'encre de Chine, d'abord de petits croquis rapides vendus en plein vent, au cimetière des Innocents, aux alentours de la Sorbonne. Il se serait acquis ainsi une réputation suffisamment valable pour que Vulson de la Colombière lui fasse dessiner son

portrait pour « *le Vray Théâtre d'Honneur* », paru en 1648.

C'est à cette période des débuts de Nanteuil à Paris qu'on rattache quelques dessins de petit format, à l'encre et au crayon. Ceux-ci sont encore très éloignés des pastels qu'exécutera l'artiste quinze ans plus tard. Ils ne sont pas sans évoquer certains dessins à l'encre de Chine sur vélin, de manière flamande ou hollandaise, sans que l'on puisse pour cela apporter la preuve d'une influence directe.

Ces œuvres qui datent sans doute des années 1647, 1648, sont celles d'un débutant qui s'applique à son art avec minutie. La preuve en est dans les deux dessins du Louvre qui sont probablement les premières œuvres connues de Nanteuil. Le portrait de *jeune homme* étonne par la raideur un peu archaïque de l'attitude, le traitement de l'habit et de la chevelure. Il y a pourtant un charme certain dans la façon dont l'artiste a traduit le regard de son personnage, à la fois rêveur et audacieux. De même la simplicité étrange du portrait d'une *femme âgée* (fig. 1), est caractéristique d'un grand talent à ses débuts.

De la naïveté presque caricaturale de cette dernière œuvre, on arrive en 1650 aux quatre portraits de la famille Evelyn. Ils présentent le grand avantage d'être les premières œuvres connues, signées et datées par Robert Nanteuil.

La gravure dite « *du petit milord grec* », qui représente l'anglais John Evelyn,

était très célèbre au XVIII^e siècle. On n'en connaissait pas le dessin qui était conservé en Angleterre dans la famille Evelyn depuis le XVII^e siècle. Ceci en explique l'excellente conservation, comparé à d'autres crayons sur vélin, malheureusement fanés et très estompés.

John Evelyn, sa femme, Richard Browne, son beau-père et Mrs. Browne, ont posé devant Nanteuil en 1650. John Evelyn (fig. 2) était un ami personnel de Nanteuil. Il est intéressant de noter combien l'ascension de l'artiste a été rapide dans tous les domaines, puisque, trois ans à peine après son arrivée à Paris, il avait pour modèle un jeune lord, gendre de Richard Browne, Résident d'Angleterre à

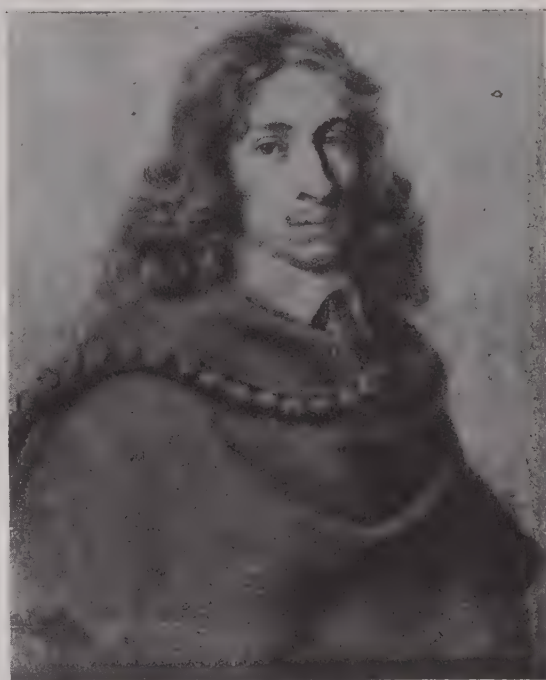


FIG. 2. — R. NANTEUIL. — Portrait de John Evelyn, dessin, 1650. Ancienne coll. Evelyn, Wotton House, Surrey, Angleterre.

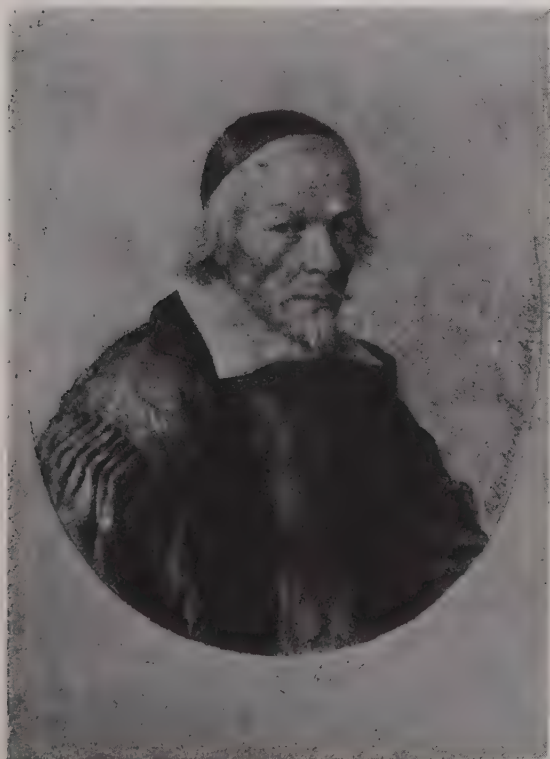


FIG. 3. — R. NANTEUIL. — Charles de Mouvéron, dessin, 1655. Chez Christies (Ancienne coll. Goff, 7-XII-1925).

la Cour de France. A un autre égard, ces portraits marquent une étape. L'artiste n'hésite plus dans sa technique. Il prend parti pour la mine de plomb; le tracé s'est affermi et assoupli à la fois. Le modelé s'est libéré de ses détails heurtés et vus de trop près. Ces quatre portraits peuvent être considérés comme le point de départ de sa réussite dans le dessin et la gravure. C'est dans cette période qu'il faut inclure le *portrait de Furetière* du Louvre, improprement daté de 1657. Le cadre, l'attitude, le vêtement sont les mêmes que ceux du portrait de Richard Browne.

Ainsi, dès le début de sa carrière, Nanteuil révèle une vocation bien déterminée de portraitiste. Solidement affirmé dans ce genre, il donne très tôt des exemples valables de son art. Par leurs caractères, ces premiers dessins s'insèrent direc-



FIG. 4. — R. NANTEUIL. — Marin Cureau de la Chambre, 1656.
Rosenwald Coll., Washington.

mitée dans la lumière; celle-ci se poursuivra jusqu'en 1658. Ce dessin correspond à la période où s'affirme une plus grande habilité de graveur. Il est à noter qu'exceptionnellement dans son œuvre, l'artiste s'est essayé à une présentation à mi-corps de son modèle. Il en montre les mains, qui sont fort belles, et qui n'apparaissent dans aucun portrait par la suite. A cette époque, Nanteuil a travaillé avec Abraham Bosse; son art s'est certainement enrichi à la faveur de discussions sur la direction de la lumière et sa traduction par la taille. Le métier de graveur l'a conduit à ne laisser aucun détail de la physionomie au hasard. Chaque ride, chaque boursoufflure de la peau, la qualité de l'épiderme même sont traduits. Il n'y a aucun repos dans le

tement dans la grande lignée du portrait dessiné français. Ils sont étroitement liés à l'art pratiqué par les Clouet et les Dumonstier au siècle précédent, mais Nanteuil, en continuant cette technique raffinée, en élargira la carrière.

Dans les années suivantes, qui préparent les grandes œuvres du « bon temps du maître », il garde l'essentiel de ses qualités déjà révélées : la présentation dépouillée de son modèle, parfaitement posé dans le cadre du dessin, le graphisme souple, le modelé précis et honnête, sans trace de vulgarité.

Avec le portrait de Gilles Ménage gravé en 1652, apparaissent les éléments d'une évolution vers une forme plus déli-

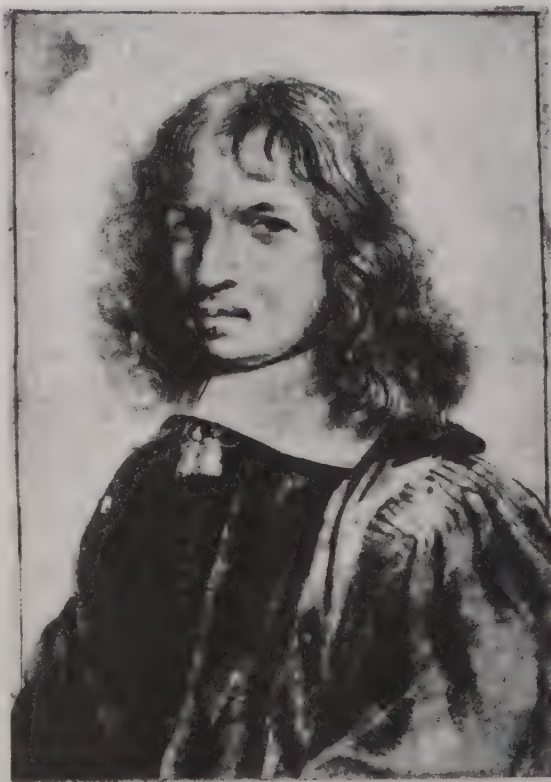


FIG. 5. — R. NANTEUIL. — Denis Talon, lavas, 1656. Musée de Weimar.

modélé du visage, ni dans celui proprement « buriné » de *Charles de Monvéron*, daté de 1655 (fig. 3). Le dessin représentant *Marin Curcau* a été gravé par Nanteuil en 1656 (fig. 4). On est frappé par les effets de lumière, bien que discrets, qui mettent en relief les épaisseurs du vêtement. Sur le visage, la clarté arrivant de biais souligne, autant que le trait, l'épaisseur de la lèvre. Les plans sont vus largement comme dans la très belle tête du Musée des Offices, dont la facture est encore plus libre. Dans cette œuvre, avec aisance, l'artiste fait ressortir la tête de son modèle sur un fond sombre. La lumière frappe nettement un côté du visage, prenant dans sa clarté la chevelure. C'est déjà en blanc et gris l'alternance harmonieuse de valeurs que l'on trouvera dans les pastels. Le trait lui-même n'insiste plus sur les détails comme avant 1656. Le modèle s'impose. Sa personnalité est déjà suggérée, plus délimitée et « coincée » en quelque sorte par le crayon de l'artiste.

Le très beau lavis du Musée de Weimar (fig. 5) et le portrait d'homme du Musée de Rennes, sont à rapprocher de ce dessin. Ils joignent un faisceau de qualités qui préludent à la grande période du Maître, de 1658 à 1668.

Les portraits du Louvre des environs de 1658 : Michel le Tellier, et le jeune duc de Bouillon, celui de Séguier de Saint Brisson à l'Albertina, peuvent être considérés comme les charnières entre deux manières bien distinctes. La première est celle où l'artiste dessine des portraits de petit format dont la plupart sont destinés à la gravure. La seconde est celle où il commence à pratiquer l'art du pastel dont nous n'avons pas d'exemple avant 1660. Ces pastels ne sont pas obligatoirement destinés à la gravure. Leur format est beaucoup plus grand. Ils sont la partie la plus originale de l'œuvre de l'artiste.

Par l'usage du pastel, Nanteuil innove. En effet, sa technique ne doit plus rien aux portraits coloriés de façon plus ou moins conventionnelle, laissés par le dernier des Dumonstier, ou même par Simon Vouet. (Un dessin du Louvre, vers 1658, lourdement plaqué de craie rouge et blanche, représentant Denis Talon, ne peut être

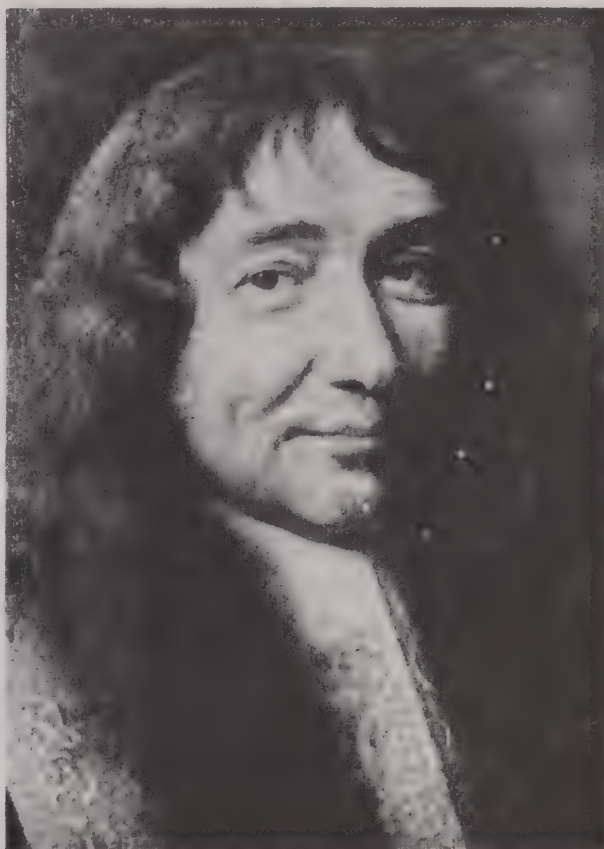


FIG. 6. — R. NANTEUIL. — Jean de la Barde, marquis de Marolles, pastel, 1662. Collection Sinety.

considéré comme un pastel). L'artiste passe pour avoir lui-même fabriqué ses pâtes colorées dont il voulait garder le secret. Aussi discrets que puissent apparaître les pastels de Nanteuil à côté des virtuosités auxquelles se livreront les artistes du siècle suivant, ils n'en restent pas moins les témoins de sa profonde originalité et de son génie. Il est loin de céder à l'effet de facilité vers lequel aurait pu le porter cette technique qui demande au plus haut degré la maîtrise du dessin. Il conserve sa parfaite honnêteté de dessinateur et le respect de son modèle. En possession d'une technique qui aurait pu l'amener à des effets trop brillants, il pratique en pleine période baroque un art qui doit, plus qu'à tout autre, ses qualités au grand art du règne de Louis XIII.

Le dépouillement du cadre est total. Il n'accorde que peu d'intérêt aux éléments du vêtement qu'il réduit à l'indispensable : le rabat du Parlementaire, celui de l'Ecclésiastique voisinent dans une même sobriété.

Il donne au roi une armure semblable à celle de son maréchal. Le visage seul suffit à évoquer la position sociale, la vie privée, la santé morale et physique de son modèle, l'être tout entier. Personne mieux que lui n'a su traduire, à cette époque, la nature profonde de l'homme. Il est en cela fidèle aux enseignements qu'avait pu lui donner Philippe de Champaigne. C'est vers cet artiste que le portaient le plus directement ses dons. Dans ses plus beaux pastels, Nanteuil ne cesse d'étonner par la simplicité de ses moyens d'expression. La vie intense y est suggérée avec un art en pleine possession de ses possibilités. Dans le portrait de Jean Dorieu, de Jean de Marolles (fig. 6), dans ceux de Charles-Maurice le Tellier (fig. 7) de la grande période, des années 1660 à 1667, Nanteuil n'est plus asservi au détail. Son crayon ne fouille plus les moindres traits de la physionomie, en analysant chaque valeur. Le dessin est toujours visible, soutenant les volumes colorés. Mais la forme pleine, largement découpée, passe au premier plan de ses recherches. De grandes lignes la délimitent, qui équilibrent les différentes parties du visage et du buste. La lumière vient simplement frapper les masses ainsi découpées, sans aucun souci d'illusionisme. Pour donner à l'expression du visage

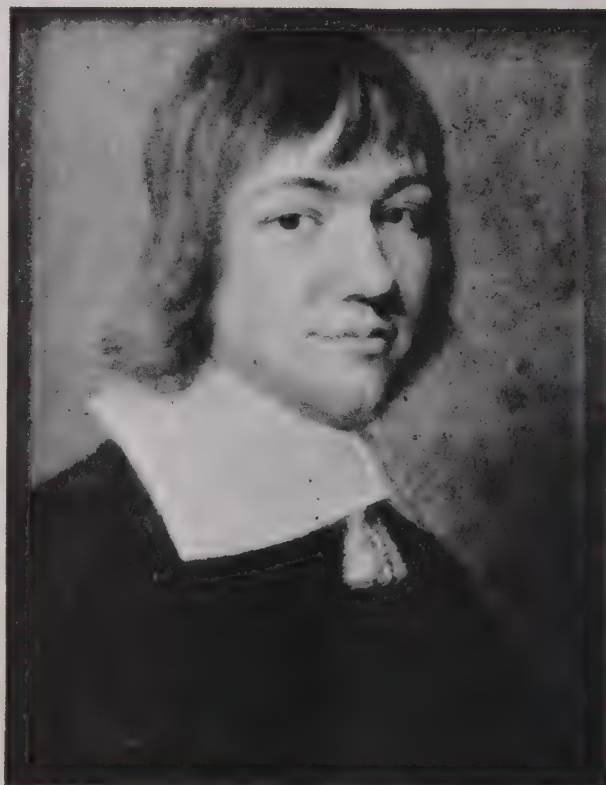


FIG. 7. — R. NANTEUIL. — Charles Maurice le Tellier, pastel, 1663. Musée de Reims.

toute son intensité, l'artiste harmonise ses couleurs dans une lumière discrète qui lie les tons locaux. Il les soumet à son but essentiel : traduire la vie singulière de chacun de ses modèles avec une profondeur inégalee.

Dans le portrait de Jean Dorieu, le premier en date des pastels connus, le grain est très léger et sans pâte. La facture manifeste encore une certaine timidité. Mais la largeur avec laquelle sont traitées les rides et les traits lui confère une très belle franchise. La lumière colorée enveloppe sans saccade ce visage dur, où le regard dominateur brille d'une vie intense. L'artiste s'efface devant le modèle. Nous ne pouvons juger

de la ressemblance. Mais elle apparaît pourtant comme évidente. C'est là que réside la création véritable du portraitiste. Par son art de profonde suggestion, il parvient à imposer l'authenticité d'une œuvre. C'est ce qui frappe dans le portrait de Dominique de Ligny, sur le visage de l'inconnu du Musée de Reims. La vie physique du modèle, sa corpulence, sa taille se devinent par les proportions du buste. Le teint haut en couleur de Turenne dit l'homme aguerri par la vie des camps. Le sourire franc, les yeux vifs du marquis de Marolles dénotent l'homme d'esprit équilibré, aimant la vie. Le regard filtrant, malicieux, sous les paupières lourdes de Charles-Maurice Le Tellier (fig. 7), sa bouche gourmande disent sa sensualité un peu vulgaire. Une étincelle dans le regard, la beauté du front, la pureté d'un sourcil, un détail par où la vie intérieure déborde sur l'apparence physique, sont autant d'indices par lesquels l'artiste livre son modèle tout entier. Cette pleine

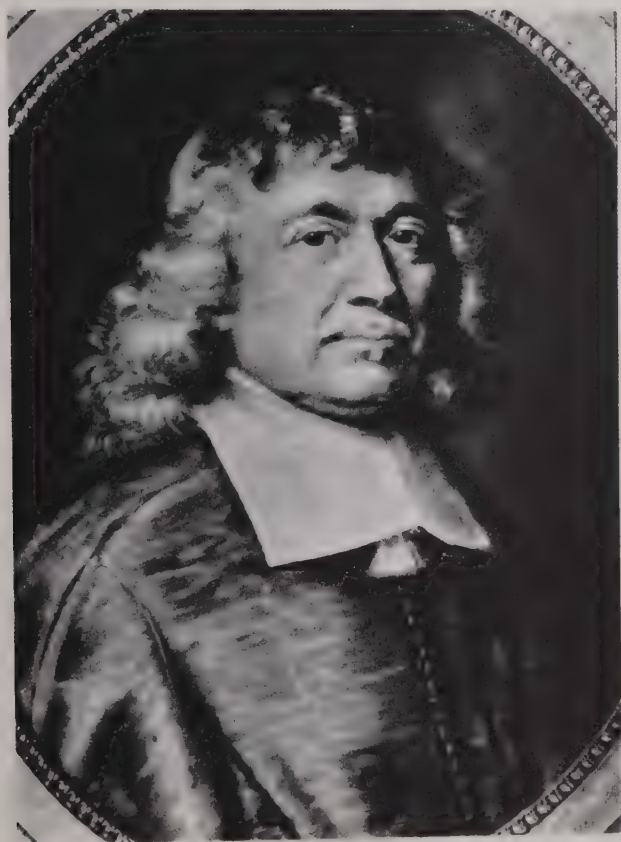


FIG. 8. — R. NANTEUIL. — Jean-François-Paul de Gondy, Cardinal de Retz, pastel, vers 1676. Collection Lavau-Chazot.

appréhension de l'homme, Nanteuil l'a, jusque dans les années 1667. La grande période du Maître coïncide avec les années les plus brillantes de son existence. Son atelier est le rendez-vous des beaux esprits. Tout ce que la Ville et la Cour ont de célèbre se presse chez lui. Colbert l'a en grande estime. Le roi l'a autorisé à faire son portrait plusieurs fois déjà. Sa position est telle qu'il peut se permettre en toute liberté de n'être point trop courtisan. En effet, ses modèles, qui sont souvent ses amis, ne

sont pas toujours bien en Cour. Sa clientèle compte beaucoup plus de Parlementaires que de courtisans; les femmes en sont presque absentes. Il a pourtant laissé d'une des plus célèbres, une effigie qui ne laisse pas d'être attachante : le portrait de Mme de Sévigné qu'il faut dater de 1667. Il se présente exactement comme celui de Mrs. Evelyn et Mrs. Browne, en 1650. Avec très peu d'éléments, l'artiste donne de la célèbre épistolière une image des plus séduisantes. L'harmonie subtile des lignes, toutes en courbes, joue avec la blondeur délicate de la couleur. Une sensualité très légère en fait le charme, au détriment sans doute de l'esprit. La grande habileté de l'artiste y est encore discrète. Elle n'est là que pour suggérer et poétiser la forme. Son usage en est limité.

C'est dans son autoportrait, acheté en 1670 par le duc de Toscane à Nanteuil lui-même, qu'apparaissent les premiers symptômes d'une évolution vers un style plus brillant. L'artiste s'est peint lui-même avec une certaine complaisance. Il s'est plu à draper sur son épaule ce beau manteau rayé. La perruque est opulente. A son insu, ces éléments prouvent une vie matérielle assez large. D'une manière très sensible dans les années suivantes, les portraits souligneront davantage un certain côté représentatif. La vie de l'âme, intimement liée à l'apparence dans les précédentes œuvres, est sacrifiée. Un aspect superficiel est la rançon d'une trop grande virtuosité. L'instantanéité animait parfois d'un sourire les lèvres et les yeux de ses plus beaux portraits, sans rien leur ôter de leur intériorité. Elle devient maintenant habituelle, le portrait se fait un moment du personnage. A la même époque, Nanteuil donne de Louis XIV une image assez sobre. Aucun artifice n'est là pour témoigner de la magnificence du jeune roi. Sans éloquence, il montre un jeune noble français de grande race, élégant, aux traits aimables. Mais là s'arrête la peinture de l'être. Il n'y a plus cette présence quasi tangible du modèle, qui provoque la réflexion et la stimule. Guillaume de Lamignon, superbe dans son ample manteau, pose au grand Parlementaire. Un clair-obscur un peu théâtral met en valeur son visage hautain et joue en contrastes sur son costume. Enfin, dans le portrait du Cardinal de Retz (fig. 8), vers 1676, l'artiste a saisi son modèle en surface : de séduisants jeux d'ombres et de lumières laissent sur un même plan la physionomie et l'habit du prélat. Le portrait est devenu « tableau », avec ses morceaux de bravoure, la tentation du luxe. Le modèle n'est plus vu par le dedans. L'artiste tourne autour de lui.

Peintre d'un genre unique, Nanteuil s'est limité au sein de ce genre même. Les caractères généraux de ses portraits ont été définis une fois pour toutes au début de sa carrière. Faisant preuve d'une rare vocation, l'artiste n'en dévia jamais. De là, sans doute, l'impression de sévérité apparente que peut donner son œuvre. Cette impression superficielle empêche souvent de voir la profonde originalité de son tempérament. Portraitiste de la Société de son temps, des années de gloire de Louis XIV, il est totalement détaché de l'art qui faisait les délices de la Cour. Indépendamment des modes étrangères qui fleurissent à Paris après la Fronde, il continue dans le portrait la veine classique de la première moitié du siècle. La bourgeoisie et la noblesse de robe s'intéressent tout particulièrement à cet art assez sévère. Elles y trou-

vent des préoccupations qui ne sont pas étrangères à celles des esprits du siècle, avides de la connaissance de « l'homme ». En effet, Nanteuil traduit la nature profonde de l'être et veut aller plus loin que l'apparence. Il désire « en pénétrer l'esprit », comme il le dit lui-même. L'ébauche d'un sourire, le frémissement d'un regard animent aussi ses visages. « Les portraits doivent être faits en un instant, puisqu'ils ne représentent qu'un instant », écrit-il. Il y est parvenu à des moments exceptionnels, lorsque sa sensibilité est parfaitement servie par une technique éprouvée. Il n'ajoute rien au modèle, à qui il demande tout. Plus tard, le brio de la facture triomphe de l'esprit, et le modèle lui échappe.

Le but essentiel de Nanteuil étant la recherche de la ressemblance, il lui était difficile d'échapper à une contradiction. Il semble qu'il y ait tardivement succombé. Cette technique parfaite, tant recherchée pour traduire la ressemblance, ne saura plus, une fois acquise, répondre au but qu'il s'était proposé.

Très grand artiste en son temps, Nanteuil occupe dans l'art français une place exceptionnelle. Il témoigne de la haute qualité du portrait français dans la deuxième moitié du XVII^e siècle. De tempérament classique, il sait unir ses qualités robustes à un sens de l'expression fugitive, et de la vie, qui dépasse son siècle. Inscrit dans la grande lignée du portrait français, il préface avec beaucoup de grandeur l'art des pastellistes du siècle suivant³.

YANE FROMRICH.

RÉSUMÉ : *Robert Nanteuil, a pastellist and black and white artist.*

The author describes the main features of the *memoir* she recently presented to the Ecole du Louvre, a *Catalogue des dessins de Robert Nanteuil*, and shows us the evolution of the artist. Immediately upon his arrival in Paris in 1647, Robert Nanteuil began drawings; rapid sketches destined to be sold in the open air, small ink or pencil drawings, which reveal his vocation as a portraitist. In the years that followed, his drawings evolved, while still preserving its essential qualities: sobriety in the presentation of the sitter, precision in the modelling...; but also the great skill of the engraver manifested itself more and more, and the studio of Abraham Bosse, where he worked for a time, had an undeniable influence on his drawing.

Later, Nanteuil played with effects of light and shade, alternating harmoniously contrasting values, before executing his pastel portraits, those masterpieces which bear witness to the profound originality of his genius. He never yielded to the facile effects which might have resulted from this technique; but his mastery of expression, which succeed in infusing his portraits with intense life and his perfect technique, make him one of the great masters of French portraiture in the 17th century and the precursor of the art of the pastellists of the following century.

3. Nous ne pouvons que signaler ici, la diffusion de l'art de Nanteuil, notamment en Angleterre et en particulier son influence sur William Faithorne. Dans leur important ouvrage sur l'art anglais au XVII^e siècle, qui vient de paraître (*English Art, 1625-1714*, Oxford, 1957, pp. 99-100-101), Margaret Whinney et Olivar Millar font allusion au séjour à Paris de William Faithorne vers les années 1640, 1650 et à l'influence exercée alors sur lui par les qualités vigoureuses du dessin de Nanteuil. Mais il serait intéressant de voir préciser la date à laquelle Faithorne connut réellement l'art de Nanteuil. En effet, si son séjour en France se place à la date indiquée, c'est trop tôt pour que Faithorne ait pu être frappé par le dessin et la gravure de Nanteuil. Sans doute connut-il son art plus tard, en Angleterre.

COMMANDE A ROBERT NANTEUIL D'UN PORTRAIT GRAVÉ (1649)

Le contrat ci-dessous est intéressant à plusieurs points de vue : tout d'abord c'est jusqu'à présent le seul connu, et il nous montre, d'autre part, comment procédait Nanteuil. Celui-ci partait d'un dessin exécuté par lui; en une quinzaine de jours, son cuivre était fini; il se faisait payer en 1649, avant d'être vraiment connu, la somme assez forte de 150 livres tournois pour une planche.

Petitjean et Wickert connaissent la gravure que nous reproduisons ici, et la cataloguent sous le n° 175 (ils ignorent le sort du dessin, comme Yane Fromrich). Le modèle, fils de Mathieu Molé (1625-1702), âgé de vingt-quatre ans, était abbé de Ste Croix de Bordeaux, mais surtout Conseiller au Parlement; selon Saint-Simon, il savait « se divertir de toutes les façons ». Les deux auteurs que nous venons d'indiquer assurent que le portrait est « gravé pour une thèse ». Nous savons, maintenant, pour qui, car nous avons toutes raisons de penser que Nicolas du Portail, avocat au Parlement, voulant se concilier le puissant Conseiller François Molé, a voulu lui dédier sa thèse. Le cuivre, peut-être exécuté trop vite, n'a pas convenu à du Portail; celui-ci l'a fait retoucher, car on en connaît un second état avec des différences dans le modelé du visage.

G. W.

1649, 27 novembre.

Fut présent en sa personne Robert Nanteuil, graveur en taille douce, demeurant à Paris, sur le quay des Augustins, paroisse St-André-des-Arts, lequel a volontairement fait marché... à Monsieur Nicolas du Portail, Advocat au Parlement, demeurant dans l'enclos du Pallais, paroisse St-Barthélemy, à ce présent et acceptant, de luy faire, fournir et livrer dans le

15^e jour de décembre prochain, en la maison du messenger d'Angers de ceste ville de Paris, scize rue de la Harpe, où est pour enseigne la Roze rouge, pour faire tenir au dit S. Portail, en sa maison d'Angers six jours après une planche de cuivre rouge, que l'on appelle de grandeur in folio, dans laquelle sera gravé, en taille douce, le portrait de Messire François Mollé, abbé de Ste-Croix, conformément ressemblant au créion que le dit Nanteuil a dessigné, et qui est demeuré entre ses mains, jusques à la perfection de la d. graveure, et au déffault de fournir icelle d. planche faite et parfaite, comme dict est dans le temps susdict, au dire de gens a ceux cognoissans, icelluy Nanteuil s'oblige de payer tous despens dommages et interestz que le d. S. Portail pourroit prétendre. Cette promesse et marché fait moyennant la somme de 150 livres tournois, sur laquelle le d. Nanteuil confesse avoir eu et receu du d. S. Portail, la somme de six vingtz dix livres t., scavoir des cy devant la somme de 70 livres t. et 60 t. présentement manuellement comptant, presens les notaires soubzsignez... dont quittance; et le surplus, montant à 20 t., le d. S. Portail les a promis..., bailler et payer au d. Nanteuil en sa maison à Paris... d'huy en trois mois prochains, et en luy rendant et remectant es mains le dit créion... Promectant, obligeant... renoncant. Fait et passé à Paris es estudes des notaires soubzsignés l'an 1649, le vingt septiesme jour de novembre et ont signé,

Du Portail
De Saint Jean

Robert Nanteuil
Dectroyes.



ROBERT NANTEUIL. — François Molé, 1649. B.N., Est.

INVENTAIRE DE MADAME REGNARD

1653

M

MADAME REGNARD, née Marie Carrel, morte avant son mari en 1653, est peut-être la femme du *curieux* protecteur de Guillaume Chateau, le futur interprète de Poussin; peut-être aussi faut-il la considérer comme une parente de « l'Artillier du Roi » logé à l'extrémité du jardin des Tuileries selon Bonnaffé. La collection qu'elle laisse après elle, et qui est estimée par un des Quesnel, Augustin, âgé de cinquante-huit ans, est importante. Les tableaux ne sont pas estimés cher, mais ils semblent bien choisis. Les goûts des possesseurs peuvent, peut-être, se deviner, car la collection semble se diviser en deux parties : les tableaux anciens et les œuvres modernes. La partie ancienne n'est pas forcément réunie par Regnard, car elle a une certaine homogénéité, et se compose d'œuvres de la seconde moitié du xvi^e siècle : outre plusieurs italiens, on y voit, une tête d'*Erasme* par Corneille de Lyon, un *portrait de François Clouet* par Quesnel qui lui fait pendant, semble-t-il (et dont on ne connaissait même pas l'existence), un portrait de Duplessis-Mornay et une peinture par Bruegel le Vieux dont le sujet n'est pas indiqué.

La partie plus récente comprend des tableaux peints entre 1630 et 1650 environ : plusieurs Ferdinand, une *Bacchanale* d'après Poussin, un dessin de Rubens. Nous y trouvons aussi un ensemble exceptionnel, cinq œuvres de ce Pierre Van Mol qu'on connaît si mal (mort, comme on le sait, à Paris en 1650), et surtout de nombreuses natures mortes par Stoskopff, Linard et Garnier : le tableau de Linard, la *tête de mort sur un livre*, pourrait être la *Vanité* qui fut exposée à l'exposition de la Nature Morte (1952, n° 57, daté de 1644); quant au tableau de *fraises et de groscilles* de Garnier, nous en connaissons un pendant vraisemblable au Musée du Louvre : *des groscilles et des cerises*. On remarquera que Garnier, peintre de natures mortes, peint aussi des figures, ce qui confirme la thèse de M. Faré assimilant Lubin Baugin au peintre de natures mortes de ce nom.

Ainsi, les centaines de copies d'inventaires que nous recopions, étude après étude, au Minutier Central, ne sont pas inutiles. Il ne faut plus, comme l'avaient fait ces grands pionniers que furent les Montaiglon et les Guiffrey, donner uniquement les inventaires des grandes collections; ceux des bourgeois parisiens, nous aurons d'autres occasions de le montrer, nous réservent d'assez belles surprises.

GEORGES WILDENSTEIN.

INVENTAIRE

1653, 9 juin.

Inventaire après décès de Marie Carrel, femme d'Innocent Regnard, bourgeois de Paris, demeurant dans l'enclos de Jésuites.

Dans la chambre sur la grande court a été trouvé et inventorié ce qui en suit :

Ensuivent les tableaux prisez et estimez par le d. de Richemont, appelé avec luy Mr Augustin Quesnel peintre.

- | | | | |
|---|------------|--|---|
| N° 1. Quinze portraits des maisons de Créquy et de Sully, sur toile, en plate-bandes dorées, | 20 livres. | | |
| N° 2. Une tête d'un <i>Fleuteux</i> par van Mol, en plate-bande dorée, prisee, | 8 livres. | | |
| N° 3. Un <i>Ravissement de Saint Paul</i> d'après le Dominicain, sur bois, avec bordure dorée, | 6 livres. | | |
| N° 4. Un <i>Paysage</i> de Romain représentant un pont et une rivière et l'histoire de Pyrame, sur toile, en bordure dorée, | 10 livres. | | |
| N° 5. Deux portraits de l' <i>Archiduc</i> et de l' <i>Archiduchesse d'Autriche</i> de Porbus, avec plate-bande de poirier noircie, | 8 livres. | | |
| N° 6. Un portrait de Porbus, d'un <i>Hollandais</i> , | 100 sols. | | |
| N° 7. Un <i>Portrait d'une femme de profil</i> , manière de [nom laissé en blanc par le scribe], | 40 sols. | | |
| N° 8. Une <i>Magdelaine</i> en hauteur, copie d'après le Titien par M. Debois, en bordure dorée façonnée, | 10 livres. | | |
| N° 9. Le <i>Portrait de l'évêque de Bellay</i> [St François de Sales], en bordure taillée dorée, prisé, | 100 sols. | | |
| N° 10. Un paysage représentant une <i>tempête de mer</i> par Raphaël, avec sa bordure dorée, | 4 livres. | | |
| N° 11. Un dessin de Rubens, d'une <i>Diane et des nymphes qui vont à la chasse</i> , avec sa bordure taillée et dorée, | 6 livres. | | |
| N° 12. Un tableau d'un <i>melon d'Italie</i> , avec sa bordure de vernis, | 3 livres. | | |
| N° 13. Un petit tableau représentant un <i>pain sur une assiette</i> par Bastien Stoskopff, avec sa bordure ondée de cormier, | 30 sols. | | |
| N° 14. Un tableau vieille manière, représentant des <i>petits enfans dans une van-</i> | | | |
| | | | <i>dange</i> , peint sur bois avec sa plate-bande dorée, prisé, |
| | | | 4 livres. |
| N° 15. Un dessin de M. Loir, au crayon, représentant un <i>Apollon et Adonis</i> , avec une bordure grise, prisé, | 20 sols. | | |
| N° 16. Un tableau de van Boucle sur toile représentant un <i>renard qui mange une poule</i> , avec sa bordure dorée, | 10 livres. | | |
| N° 17. Un paysage de « Gorsvert » [Govaerts] représentant une <i>forêt</i> , sur toile, avec sa bordure dorée, prisé, | 8 livres. | | |
| N° 18. Un tableau représentant une <i>danse de petits enfans</i> , sur toile, avec sa bordure dorée, prisé, | 6 livres. | | |
| N° 19. Un petit <i>Paysage</i> , copie d'après Corneille, avec sa bordure dorée, | 4 livres. | | |
| N° 20. Un petit <i>Paysage</i> sur cuivre, représentant <i>St Jehan au désert</i> , avec une bordure grise taillée, | 100 sols. | | |
| N° 21. Un petit <i>Paysage</i> de Denisart, avec sa bordure dorée, | 30 sols. | | |
| N° 22. Un petit tableau de manière de Tesniers, sur cuivre, représentant l' <i>histoire de Tobie</i> , avec bordure dorée, | 6 livres. | | |
| N° 23. Un petit tableau sur toile de Linard, représentant une <i>tête de mort sur un livre</i> , avec bordure dorée, | 4 livres. | | |
| N° 24. Un tableau d'« Harman » [Armand d'Italie] sur toile représentant un <i>pâtre avec des animaux dans un paysage</i> , avec sa bordure dorée, | 20 livres. | | |
| N° 25. Deux portraits de <i>Pétrarque</i> et de la figure de <i>Laura</i> , avec leurs bordures de cormier, | 4 livres. | | |
| N° 26. Un petit portrait de <i>Côme de Médicis</i> de André del Sarto, avec bordure de cormier, | 4 livres. | | |
| N° 27. Un tableau copie d'après le Poussin représentant une <i>Bacchanale</i> , avec sa plate-bande dorée, | 15 livres. | | |



FRANÇOIS GARNIER. — Nature morte aux cerises et groseilles, pendant présumé du tableau appartenant à Mme Regnard. — Musée du Louvre. (Phot. Laboratoire du Musée du Louvre.)

- | | |
|--|---|
| N° 28. Un tableau représentant un dessin de l' <i>histoire de Callisto</i> , de Tintoret, avec sa bordure dorée, 30 livres. | N° 37. Deux ronds d'Augustin Tasse représentant un <i>Calme</i> et une <i>Tempête</i> , avec bordures dorées, 10 livres. |
| N° 29. Un tableau représentant une <i>tête de Vierge</i> après Guide, avec bordure dorée, 6 livres. | N° 38. Deux autres ronds représentant <i>St Jehan prêchant au désert</i> , de Henry Blaiz, avec leurs bordures dorées et un <i>St Pierre sur les eaux</i> , de Mostart, 6 livres. |
| N° 30. Deux têtes de M. Garnier représentant un <i>Christ</i> et une <i>Vierge</i> peintes sur marbre blanc avec des bordures d'ébène à pans, 10 livres. | N° 39. Deux petits tableaux en longueur d'André Schiavon représentant de petites <i>Bacchanales</i> avec leurs bordures onduées dorées. prisés ensemble, 6 livres. |
| N° 31. Un dessin d'une <i>Descente de Croix</i> , avec sa bordure dorée, prisé, 10 livres. | N° 40. Une tête d'un <i>St François</i> sur carte, dans un rond doré, prisé, 3 livres. |
| N° 32. Un <i>Crucifix</i> de van Mol, peint sur toile, avec sa bordure dorée, 20 livres. | N° 41. Une tête d'une <i>Cléopâtre</i> , peinte sur carte, dans un rond doré, 3 livres. |
| N° 33. Un tableau sur toile en hauteur, sans bordure, représentant une <i>Cuisine</i> , 8 livres. | N° 42. Un portrait d'un <i>Doge de Venise</i> , de Giorgione, avec sa bordure dorée, 6 livres. |
| N° 34. Deux têtes peintes sur bois représentant une <i>Magdelaine</i> et une <i>Sainte Agathe</i> , avec trois bordures, 4 livres. | N° 43. Une tête d' <i>Erasmus</i> , de grandeur, de Corneille [de Lyon], en bordure de cormier, 3 livres. |
| N° 35. Deux têtes de <i>vieillards</i> , manière de Rembrandt, avec leurs bordures, 8 livres. | N° 44. Une tête de <i>Jannet peintre</i> , même grandeur, par M. Quesnel, avec sa bordure de Cormier, 3 livres. |
| N° 36. Un portrait à la plume de <i>Michel-Ange</i> par M. Rabel, avec verre et bordure de bois, 15 livres. | |

- N° 45. Un petit tableau, représentant la *Pucelle d'Orléans*, par Ferdinand avec sa bordure dorée, 3 livres.
- N° 46. Deux petites têtes de *princesses espagnoles* de la famille de Ferdinand, avec leurs bordures de cormier, prisées, 6 livres.
- N° 47. Un petit rond de cormier où il y a une petite tête de M. Georges de *Duplessis-Mornay*, 3 livres.
- N° 48. Le portrait d'un *Docteur vénitien*, en bordure d'ébène, 40 sols.
- N° 49. Un tableau de *fraises et de groscilles* sur bois, par M. Garnier, sans bordure, 100 sols.
- N° 50. Un petit *Paysage* de Courtois, dans une bordure de marqueterie de cèdre et ébène, 6 livres.
- N° 51. Un autre petit *Paysage* d'un maître d'Italie, sans bordure, prisé, 6 livres.
- N° 52. Un tableau de Valcambourd, représentant *Jésus-Christ qui chasse les démons des corps des possédés* avec bordure dorée, 15 livres.
- N° 53. Un *Crucifix* sur bois en hauteur, d'après Michel-Ange, en bordure d'ébène, prisé, 6 livres.
- N° 54. Une petite tête de *femme allemande* par Lucas [de Leyde], avec sa bordure d'ébène, 100 sols.
- N° 55. Un petit *St François*, avec sa bordure d'ébène, 3 livres.
- N° 56. Une petite tête de *Cicéron*, à la plume, avec bordure d'ébène, prisé (porte en marge : « donné à M. Quesnel »), 40 sols.
- N° 57. Deux portraits : l'un du *Roi défunt* par Ferdinand, et l'autre le *Roi de Suède* par van Mol, avec leurs bordures de poirier noirci, 4 livres.
- N° 58. Un tableau de Blanchard, représentant un *St Jean* ou un *Christ qui tient une Croix*, avec sa bordure dorée, prisé, 20 livres.
- N° 59. Un tableau de manière... représentant un *Marécage avec des canes* sur toile, avec bordure dorée, 10 livres.
- N° 60. Un tableau représentant un *St Jérôme dans un désert*, sur toile, avec bordure dorée, 10 livres.
- N° 61. Un tableau de van Mol, peint sur bois, représentant le *martyre des Innocents* de Rafaël, avec bordure dorée, prisé, 25 livres.
- N° 62. Un tableau d'un dessin représentant un *Crucifiement*, peint sur toile en longueur, avec sa bordure dorée, 20 livres.
- N° 63. Un *Crucifix* peint par l'Albane, sur le dessin de Michel-Ange, avec sa bordure dorée, 20 livres.
- N° 64. Un tableau représentant une *Vierge de Pitié*, du dessin de Carrache, avec sa bordure dorée, prisé, 25 livres.
- N° 65. Un tableau d'une *Vierge* d'après Romanelli, avec bordure dorée, prisé, 8 livres.
- N° 66. Un petit portrait de *St Bernard*, sur cuivre, avec bordure de poirier noirci, prisé, 40 sols.
- N° 67. Un grand tableau de Jacques de Bac représentant un *Bacchus*, une *Cérès*, une *Vénus et Cupidon*, avec bordure de poirier noirci, prisé, 12 livres.
- N° 68. Un grand tableau de van Mol, sur bois en hauteur, représentant une *Cérès*, avec sa bordure dorée, prisé, 10 livres.
- N° 69. Un grand tableau peint d'après Bassan, très bien peint, sur toile, sans bordure, représentant le *passage d'Abraham*, prisé, 30 livres.
- N° 70. Un grand tableau fait par Breughel le Vieux et un autre représentant une *Pêche* avec sa bordure dorée, prisé, 50 livres.
- N° 71. Un petit tableau d'un *St Jérôme*, avec sa bordure taillée, prisé, 30 livres.
- N° 72. Un petit tableau d'un *enfant qui dort*, avec sa bordure taillée, prisé, 4 livres.
- N° 73. Un grand tableau de Michel-Ange des *Batailles*, représentant des *figues*, *pommes*, *abricots*, *raisins et autres fruits*, avec sa bordure dorée, 45 livres.
- N° 74. Le *Château de Rosny* fait à la plume, prisé, 3 livres.
- N° 75. Un tableau de Bastien Stoskopff représentant des *pêches* avec une bordure grise taillée, 12 livres.
- N° 76. Une petite *Adoration des Pasteurs* à la plume, en bordure grise taillée, 12 livres.
- N° 77. Une petite *Circoncision de Jésus-Christ*, d'enluminure antique, 10 sols.

Bronzes, marbres et curiosités prisé de l'avis de Simon Lerambert.

LXXXVII, 179.

GOYA

ET LA FANTASMAGORIE

LA fantasmagorie est avant tout un genre de spectacle, créé à la fin du XVIII^e siècle. Elle naît à une époque où le monde se passionne pour le fantastique, que ce soit pour le « baquet de Mesmer », pour la poésie de Young, ou les illustrations de Blake. Le créateur de ce spectacle est Eugène Robert qui promène dans toute l'Europe son théâtre d'un nouveau genre, et qui rencontre partout un immense succès. Robert, qui prend le pseudonyme de Robertson pour ses séances, est un physicien bien connu. Esprit scientifique et ingénieux, doublé de sentimentalité artistique, il accumule tous les dons qui font de lui une personnalité extraordinaire. Connus surtout pour ses recherches sur l'électricité statique et ses ascensions en ballon, son influence s'exerce plus loin, sur le monde des artistes. Né en Belgique, il vient rapidement en France, vit à Paris pendant la Révolution, puis se révèle grand voyageur, allant de la Cour Impériale de Saint-Pétersbourg où il se trouve en butte à la rivalité des savants allemands, et jusque dans la péninsule ibérique où il séjourne plusieurs fois. Doué pour la peinture et le dessin, il se sert de ses talents pour payer ses études à Paris : suivant le goût d'alors il fait des miniatures ; mais dans ses *Mémoires* (publiés à Paris en 1830, mais ne racontant que le début de sa vie) il parle de ces petites œuvres comme d'une chose sans importance.

Quant à ses spectacles, il les montra dans de nombreuses villes d'Europe. Relevant à la fois du Grand-Guignol et du spiritisme, ils eurent partout un grand succès. Profitant de l'obscurité où était plongée la salle, Robertson tendait des voiles verticaux en divers points, et projetait ensuite ses visions, par derrière, à l'aide de lanternes magiques dans lesquelles il introduisait des clichés qu'il avait peints lui-même. Le scénario était toujours le même : dans quelque grande salle de la ville, il installait ses représentations ; point n'était besoin de scène, on mettait des chaises ou des bancs, et les murs étaient formés par de grandes tentures qui dissimulaient les projecteurs. Les spectateurs venaient nombreux, se recrutant particulièrement parmi la classe riche. On se pressait ; finalement la salle était pleine à craquer, et l'atmosphère devenait étouffante. On éteignait alors toutes les lumières, et, dans cette obscurité profonde, chacun sentait monter en lui les affres de la peur. Profitant de la tension générale, Robertson tendait alors les voiles transparents, faisant office d'écran. Enfin le grand moment était venu ; au milieu de bruits et de gémissements se manifestait la première vision. Des cris de terreur ou d'incrédulité fusaient de toutes parts, tandis que quelques femmes tombaient en pâmoison, autant par l'effet de la peur que par celui du manque d'air. Les matérialisations se succédaient en divers points de la salle, toujours accompagnées d'un fond sonore d'outre-tombe, produit par des aides cachés derrière les tentures. On avait l'impression de vivre dans un cauchemar, peuplé de squelettes, d'ectoplasmes, d'esprits frappeurs et de monstres divers. Cette reconstitution du spectacle que nous devons à ses *Mémoires*, montre Robertson sous le jour d'un génial précurseur ; cent ans avant la naissance du cinéma, il entrevoit, et applique, le principe de l'orchestration servant à renforcer l'effet dramatique, et, bien avant Robert Houdin et Méliès, il se lance dans le fantastique, découvrant la plupart des truquages.

Nul doute que ces spectacles impressionnèrent vivement la sensibilité des artistes venus les voir. Goya surtout, dont l'âme tourmentée engendre des visions fantastiques, devait en ressentir les effets. Il est, d'ailleurs, très perméable à l'influence de toutes sortes de spectacles, que ce soit les courses de taureaux qui servent de thèmes à deux suites gravées, ou le Cirque que l'on retrouve dans certaines planches des *Disparates*. Est-ce à Madrid ou à Bordeaux qu'il connut Robertson, on ne saurait le dire, ce dernier ayant donné des représentations dans ces deux villes à des époques où s'y trouvait Goya. Il semble plus probable toutefois de retenir l'Espagne, sans doute vers la fin du XVIII^e siècle. Cette rencontre expliquerait alors les peintures de la Casa del Sordo, où il obtient ce que l'art a produit de plus terrifiant jusqu'à nos jours. Ces peintures aux tonalités extrêmement sombres qui reproduisent des visions horribles, offrent un rapport étroit avec la fantasmagorie.

Mais c'est surtout dans ses gravures que cette influence se fait le plus ressentir. Dans la série des *Disparates*¹, gravée probablement entre les années 1810 et

1. Série de dix-huit planches publiées, plus quatre inédites, connues aussi sous le nom de *Proverbes*.



GOYA. — *Un vieillard errant parmi les fantômes*, eau-forte.
(Los Disparates — L.D. 219). Paris, B. N. Est.

1825, et dont certaines planches restent, pour beaucoup, incompréhensibles, il atteint le summum de l'inhumain. Sa dernière pièce, que Loys Delteil² a baptisée : *Un Vieillard errant parmi les fantômes*, pourrait bien représenter en réalité la scène que nous venons de décrire : une apparition flottant dans l'espace, avec par derrière, les rangs des spectateurs, les uns intrigués, les autres effrayés, mais réagissant tous devant le phénomène.

Il semble que nous ayons ici la preuve que Goya assista au moins à une représentation. Alla-t-il plus avant, et connut-il personnellement Eugène Robert? On ne saurait le dire. Ce dernier ne parle à aucun moment, dans ses *Mémoires*, d'une rencontre avec Goya, mais tous s'intéressèrent, dans un domaine différent de la fantasmagorie, aux problèmes de l'aéronautique. Bien qu'ils aient eu tous deux une vue assez différente sur ce sujet, on peut se demander si nous ne pourrions pas parler ici d'une influence, encore, exercée sur Goya par ce physicien qui, après les frères Montgolfier, fut un des premiers à s'affranchir des lois de la pesanteur.

2. *Le Peintre-Graveur illustré*. Cf. sur ces planches notamment un article dans *Arte español*, 1954, par Jacqueline ARMINGEAT, Cl. POYET et Cl. FERMENT.

Notre étude contribuera, sans doute, à marquer l'intérêt d'étudier, pour la fin du XVIII^e siècle, les rapports entre la peinture et le théâtre. M. le Professeur Edgar Wind a montré la voie en nous prouvant que le *Serment des Horaces* de David était inspiré d'une pantomime de Noverre. Comme David, et encore plus que lui, Guérin et Girodet, familiers du Théâtre Français, se sont souvenus d'attitudes, de gestes dans un décor. Mais aucun, croyons-nous, n'a, comme Goya, eu le bonheur de rencontrer une interprétation théâtrale correspondant si intimement à son esthétique.

CLAUDE FERMENT.

RÉSUMÉ : *Goya and the Phantasmagoria.*

The author describes the entertainments consisting of phantasmagoria and optical illusions invented by the physicist, Eugène Robert, called Robertson, and explains how these entertainments, which had a great vogue in Europe, were known to Goya, no doubt inspiring his engraving in the *Disparates*, entitled: *Old Man wandering among Ghosts.*

LES MUSÉES DE BERLIN

A U moment où la réunification de l'Allemagne est le principal thème politique de l'Europe, le sort et l'état des musées de Berlin intéressent tous les amis des arts. C'est justement cet espoir sans cesse repoussé de la réunification de l'Allemagne et de sa capitale, qui perpétue l'absurde division des musées de Berlin-est et de Berlin-ouest. Les musées de Berlin sont donc plus un passé et un avenir, qu'un présent. Malgré les destructions, l'« Ile des musées » de Berlin-est demeure trop vaste pour des collections dévastées par la guerre et divisées entre les Alliés ; les bâtiments de Dahlem à Berlin-ouest sont trop exigus pour permettre l'exposition de toutes les œuvres, enfin revenues des centres anglais et américain de récupération. Ces deux ensembles hétéroclites, continuent cependant de rassembler des collections d'art qui sont parmi les plus importantes du monde. Avant de dire quelles sont ces œuvres, comment elles sont présentées, il est nécessaire de rappeler la vie antérieure et le sort des musées de Berlin.

LA FONDATION DES MUSÉES

L'histoire des musées de Berlin commence, on le sait, avec la galerie ouverte en 1830 par Frédéric-Guillaume III, dans un bâtiment construit par Schinckel, sur l'île entourée par la Sprée et le Kupfergraben. Le noyau en était constitué par 378 toiles choisies dans les châteaux de Berlin, Potsdam et Charlottenburg, œuvres de la Renaissance italienne, des ^{xv^e} et ^{xvii^e} siècles flamands et du ^{xviii^e} siècle français. Le *Schinckelbau*, devenu *Altes Museum* (fig. 1, 2), abritait en même temps une collection de vases et sculptures antiques, les antiquités « chrétiennes » (Moyen Age), et le cabinet des estampes.

Jusqu'en 1905, s'y ouvriront de nouveaux départements et musées : la proclamation de l'unité allemande en 1870-1871, et l'élévation de Berlin au rang de capitale, jouent un rôle important dans ce développement des musées de la ville.

Le département des antiquités égyptiennes s'installe en 1850 dans un nouveau musée, le *Neues Museum* (fig. 5) bâti par Stüler près du Schinckelbau, et relié au *Altes Museum* par un passage couvert, au-dessus de la rue les séparant. La *National Galerie* (fig. 3, 4) dont la mission est de montrer l'art allemand vivant, s'installe en

N.D.L.R. — Nous avons demandé à M. B. Anglade, diplômé de l'Université de Paris, ancien élève de l'Ecole du Louvre, de nous envoyer une note sur l'état des Musées de Berlin, ville où il poursuit ses études d'art et de sciences politiques.



FIG. 1. — Façade du *Altes Museum*. Schinkelbau. (Phot. Christiane Lücke.)

1861 dans la vieille Académie d'*Unter den Linden*, puis en 1876 dans un nouveau bâtiment, construit tout près des Neues et Altes Museum par Stüler. Le département des sculptures est détaché en 1877 de celui des « Antiquités chrétiennes », et de celui de la Renaissance, auxquels on ajoute les baroques espagnols et italiens, puis toute la sculpture européenne jusqu'à 1800. Le département des antiquités orientales est fondé en 1899, mais il ne peut trouver avant 1930 un bâtiment digne de son importance : à partir de 1904, seules les meilleures pièces sont exposées dans les sous-sols du *Kaiser Friedrich Museum* (fig. 6).

Ce nouveau musée est, en effet, ouvert en 1904, dans un bâtiment construit à l'intérieur du triangle formé par la pointe de « l'île des musées », et le métro aérien qui la coupe. Ce musée permet également la fondation du département des antiquités islamiques, et l'autonomie des départements byzantin et chrétien primitif. Enfin, les sculptures italiennes et allemandes quittent le *Altes Museum* pour occuper ses salles, le long du métro.

Les collections royales, base de ces divers musées, étaient certes extrêmement

riches, mais ne pouvaient donner un panorama complet des grandes périodes de l'art. Pendant les fondations successives des différents musées, de 1830 à 1904, les dons et les legs affluent, comme on le sait : la collection des sculptures du consul Bartholdy, la collection de peintures et sculptures de James Simon, la collection d'art chrétien primitif du consul Reinhardt, collection d'art allemand contemporain de Wagener, collection de peintures italiennes de Giustiniani. En même temps, de grandes collections sont achetées : collection Payaro (Byzance, chrétien primitif, Renaissance), collection Selly (primitifs hollandais), etc.

LE DÉVELOPPEMENT : WILHEM BODE

A partir de 1872, un homme va jouer un rôle capital dans le développement des musées de Berlin : Wilhem Bode. Jusqu'en 1929, ce directeur tente de faire des col-



FIG. 2. — Façade du *Altes Museum*. Schinckelbau. (Phot. Christiane Lücke.)

lections d'art un ensemble scientifique complet. Cet effort pour compléter les lacunes des fonds s'appuiera sur une politique systématique d'achats, et sur de grandes campagnes de fouilles. Plusieurs associations suivent les efforts de Bode, et lui assurent des fonds nécessaires à leur succès; la plus importante, la "Kaiser Friedrich Museum Verein", aide à l'achat d'une soixantaine de chefs-d'œuvre. Pour les fouilles, ce sont essentiellement le "Deutschen-Orient Comité" et la "Deutschen-Orient Gesellschaft" qui donnent les moyens de poursuivre de 1898 à 1917, les fouilles scientifiques en Egypte, au Moyen-Orient, et en Asie Mineure : Alousir, Sakkarah, Tell Amarna, Fayoum, Asso, Ninive, Babylone, Baalbeck, Pergame, Milet, Samos, etc. Aux antiquités égyptiennes, orientales, grecques et romaines, s'ajouteront les antiquités musulmanes (Samarra, Ktésiphon). La systématisation et la puissance de ces fouilles allaient donner au musée de Berlin non seulement des sculptures et objets d'art, mais aussi de grands ensembles architecturaux : la grande frise, le portique du temple de Trajan, la porte d'entrée du temple d'Athéna, de Pergame, la porte romaine du marché de Milet, les colonnes de Baalbeck, la porte d'Ishtar; à ces ensembles, il faut ajouter la façade du château de Mschatta offerte par Abdulhamid à Guillaume II, donnée par celui-ci en 1904 au Kaiser Friedrichs Museum en même temps que la grande mosaïque de Ravenne.

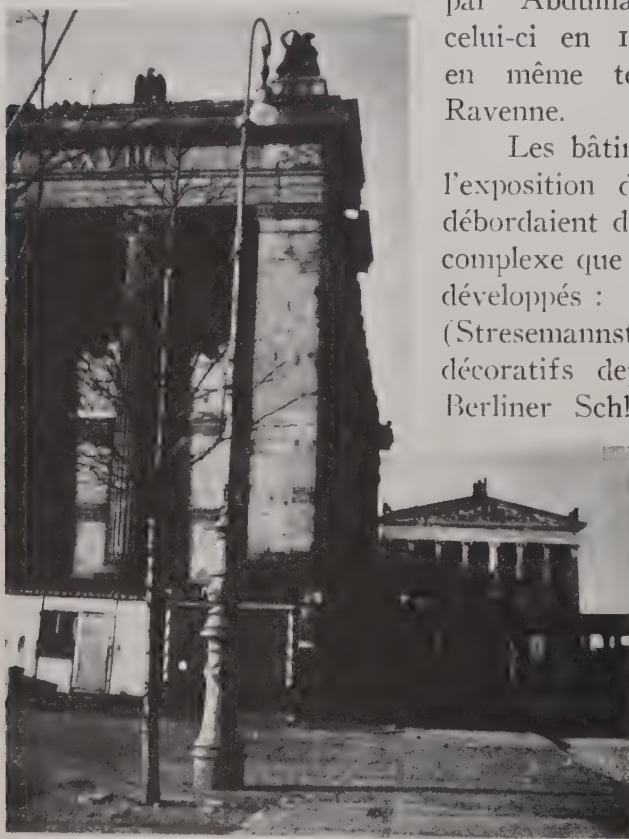


FIG. 3. - La National Galerie, avec au premier plan l'Altes Museum. (Phot. Christiane Lücke.)

Les bâtiments cependant ne se prêtaient pas à l'exposition de tous ces trésors, et les magasins débordaient d'objets; la situation était d'autant plus complexe que d'autres musées s'étaient parallèlement développés : musée ethnographique depuis 1862 (Stresemannstrasse et Dahlem), musée des arts décoratifs depuis 1867 (Prinz Albertstrasse puis Berliner Schloss), antiquités préhistoriques depuis 1824 (Neues Museum puis rez-de-chaussée du Museum für Völkerkunde, Stresemannstrasse et enfin Prinz Albertstrasse), musée des monnaies et médailles (dans le *Kaiser Friedrich Museum*), musée militaire, collection extrême-orientale, etc. Enfin, le matériel scientifique s'était rapidement développé dans chaque département. La bibliothèque, dépendance du musée des arts décoratifs, depuis 1881, accède à l'autonomie en 1924.



FIG. 4. — La Nationalgalerie. (Phot. Christiane Lücke.)

LES MUSÉES AVANT LA GUERRE

En 1930, est enfin terminé le *Pergamon Museum* (fig. 7) bâti par Messel, en fonction des collections, entre le métro et le *Neues Museum* : deux ailes reliées par une immense galerie, aveugle pour éclairer par le haut les ensembles architecturaux ; l'aile nord est reliée au *Kaiser Friedrich Museum* par un passage au-dessus des voies du métro, son aile sud est reliée au *Neues Museum*. L'*Insel Museum* a ainsi pris son aspect définitif de complexe architectural massif, entre la Sprée et le Kupfergraben, traversé par une rue et une voie de métro. Mais surtout les col-



FIG. 5. — Les ruines du Neues Museum. (Phot. Christiane Lücke.)

lections forment un merveilleux ensemble qui réunit sans lacune tous les arts de l'humanité : antiquités grecques et romaines dans l'*Altes Museum*, antiquités orientales dans l'aile sud du *Pergamon Museum*, architecture antique dans la galerie aveugle, antiquités islamiques au-dessus du département oriental; antiquités coptes, byzantines, chrétiennes primitives dans le *Kaiser*

Friederich Museum; l'aile nord du *Pergamon Museum* permet de réaliser le projet de Bode : créer un ensemble de sculptures, peintures, objets d'art allemands, du haut moyen âge au baroque, pour constituer le *Deutsches Museum*. Les autres sculptures restent dans le *Kaiser Friederich Museum*, tandis que d'autres sont exposées parmi les 1.400 peintures, dans le *Altes Museum*. Les achats et les fouilles se poursuivent un peu partout dans le monde, prouvant la vitalité du musée.

La centralisation de l'appareil scientifique, jusque-là dispersée, est menée par les successeurs de Bode. Malheureusement l'avènement du nazisme fait entrer la politique dans l'art; certaines salles d'art « dégénéré » sont fermées, on achète plutôt des canons que des œuvres d'art, les conservateurs sont parfois plus nazis qu'amateurs d'art.

LA GUERRE : PROTECTION, DESTRUCTION, SÉPARATION

En 1939, les salles sont fermées, et les travaux de protection contre les bombardements commencent. Les grands ensembles architecturaux sont laissés sur place et protégés par des sacs de sable; les toiles, sculptures, petits objets sont emballés et entreposés dans les caves des musées et dans celles de la Reichsbank. Tandis que les dangers aériens se précisent (le *Neues Museum* est partiellement détruit en 1943), l'on recherche de nouveaux abris. En 1944, les collections emballées sont entreposées dans les deux bunkers à protection antiaérienne, du Zoo et de Friedrichshain; en



FIG. 6. — Le Bode Museum, ancien *Kaiser Friedrich Museum* (Museum am Kupfergraben),
formant la pointe de l'île des musées;
au second plan, le pont du métro, et les deux ailes du *Pergamon Museum*. (Phot. *Christiane Lücke*.)



FIG. 7. — Le *Pergamon Museum*; à l'arrière-plan, pont du métro, et Bode Museum. (Phot. *Christiane Lücke*.)



FIG. 8. — Musée de Dahlem. (Phot. Christiane Lücke.)

mars 1945, au moment où la bataille d'Allemagne avance vers Berlin, les plus précieux trésors sont évacués vers les mines de sel de Kaiseroda (près de Merker), Grasleben et Schönebeck. En mai 1945, au moment de la chute de Berlin, explosions et incendies dans la Flackturm de Friederichshain anéantissent des collections d'antiques, de verre, de terres cuites, de peintures de grandes dimensions (Caravage, *la famille Jabach* de Lebrun, le grand retable de Tura, etc.), des sculptures italiennes (Donatello, Pisano, Verrochio), des dessins (Watteau), des tapis musulmans, des peintures modernes, etc. Ce qui reste est pillé pendant trois jours, si bien que des objets de petites dimensions provenant de ces collections, apparaissent de temps en temps dans le commerce d'art.

A la fin du mois de mai 1945, les Russes commencent à emporter les collections demeurées dans les bunkers du Zoo et de Friederichshain, dans la mine de sel de Schönebeck et dans les caves des musées. Beaucoup d'œuvres (les moins transportables) sont cependant restées à Berlin, d'autres y sont revenues, mais on ignore le sort d'une grande partie (objets d'art antiques, orientaux, islamiques). Les récentes discussions du gouvernement de Pankow avec les dirigeants de Moscou, ont abordé la question des « biens culturels », mais sans précisions suffisantes.

Les collections trouvées dans la mine de sel de Graslens et dans leur zone, sont centralisées par les Anglais au château de Celle; celles trouvées par les Américains dans la mine de Kaiseroda, sont emmagasinées à Francfort puis à Wiesbaden. De Wiesbaden, un choix de peintures part vers les Etats-Unis, puis est exposé dans différentes villes d'Europe dont Paris. Les collections sont ensuite exposées dans le musée de Wiesbaden et dans le château de Celle, autour de différents thèmes. La division de l'Allemagne et celle de Berlin rendent impossible la réunion des collections. Les musées de la *Museum Insel* sont dégagés de leur protection, partiellement restaurés, et réinstallés, sauf les Neues et Altes Museum, trop abîmés. A l'ouest, une première exposition a enfin lieu en 1951, dans les anciennes dépendances du musée ethnographique, à Dahlem (fig. 8, 9); à partir de cette date, les collections reviennent peu à peu vers Berlin-ouest, au fur et à mesure que l'aménagement se poursuit et que les réticences des autorités militaires sont vaincues.

ÉTAT ACTUEL

Cette brillante, puis tragique histoire des musées de Berlin étant esquissée, quelles sont les collections aujourd'hui présentées, et comment sont-elles exposées? L'on a vu que les grands ensembles architecturaux, grandes sculptures, etc., sont à l'est, dans des bâtiments un peu trop vastes pour eux seuls; les trésors plus fragiles sont exposés dans les petites salles du musée de Dahlem. Il serait ridicule de classer les œuvres selon le critère de leur fragilité, et il est plus logique de les étudier en tenant compte des anciens départements.

Les antiquités égyptiennes occupent neuf salles au bord du Kupfergraben, dans l'ancien *Kaiser Friedrich Museum* devenu *Bode Museum*; cer-



FIG. 9. - Entrée du Musée de Dahlem. (Phot. Christine Lücke.)

taines sculptures trop lourdes sont restées dans les magasins. Au point de vue didactique, la présentation est remarquable, étudiant le culte des morts, puis l'écriture et enfin chacune des grandes périodes de l'art et de la civilisation, dans une disposition très aérée; au point de vue artistique, les belles pièces sont trop rares (« Petite tête verte », tête de bouc d'époque ptolémaïque) et ce ne sont pas les prêts du musée de Leipzig qui relèvent le niveau de l'ensemble. Les très belles pièces du fond d'Amarna (Buste de Nefertiti, tête d'Achnaton, etc.) sont de nouveau exposées depuis quelques mois au deuxième étage du musée de Dahlem.

Le département des antiquités orientales est resté à sa place, dans l'aile sud du *Pergamon Museum*; treize salles à éclairage latéral entourent le grand couloir où est exposée la *Vue de procession* provenant de Babylone, qui mène à la porte d'Ishtar aux monstres multicolores. Un appareil pédagogique un peu lourd, aide le visiteur, grandes cartes, longues explications, histoire marxiste des civilisations, plans, mauvaises peintures montrant la disposition des fouilles, etc. L'ensemble constitue une remarquable introduction à la civilisation et à l'art de l'ancien Moyen-Orient.

Le département des antiquités classiques est réduit à l'architecture (le reste étant détruit, disparu, ou à Wiesbaden); la porte romaine du marché de Milet, le portique du temple de Trajan, des fragments architecturaux de Pergame (mais non la fameuse frise), Baalbeck, Priene, sont exposés dans les deux grandes salles de la galerie aveugle du Pergamon, reliées entre elles par une petite galerie provisoire en bois, couverte de relevés, peints à l'encaustique, des fresques pompéiennes. Les restaurations nécessaires, surtout à la porte du marché de Milet, ont été faites avec beaucoup d'art.

On a réuni dans le *Bode Museum* les salles d'art copte, d'art chrétien primitif, et d'art byzantin, collections encore très riches, bien que réduites aux seuls sarcophages, sculptures et fragments architecturaux; l'ensemble est présenté comme une introduction à l'art roman.

Les sculptures qui figurent au *Bode Museum* sont principalement celles du *Deutsches Museum*, donc les écoles nordiques, avec une très belle présentation; quelques-unes cependant, et non des moindres (telle « *le concert des anges* » de Riemenschneider) sont présentées avec les primitifs allemands au musée de Dahlem. Ce qui reste des sculptures italiennes est présenté à Dahlem parmi les peintures méridionales.

La galerie de peintures est quasi entière à Dahlem; la disposition des salles permet une excellente exposition des primitifs allemands. Le *xvi^e* allemand, les primitifs flamands et français sont présentés dans des cabinets tendus de velours vert, au rez-de-chaussée, près des primitifs allemands, mais de façon beaucoup plus touffue. La disposition des autres salles du rez-de-chaussée introduit un étonnant désordre dans les écoles italiennes; par ailleurs les tableaux souffrent de l'exiguïté des salles. Au premier étage, les maîtres hollandais du *xvii^e* siècle, avec trois salles de Rembrandt, les écoles méridionales des *xvii^e* et *xviii^e* siècles, et surtout l'école française avec les Watteau, dont certains sont présentés dans les escaliers, tant est

réduite la place d'exposition. L'excellent état des œuvres et la sélection qu'a imposé le manque de place continuent de faire de la galerie de Berlin, l'une des plus prestigieuses du monde. A l'est, des peintures italiennes et flamandes très secondaires sont exposées au premier étage de l'aile nord du *Pergamon Museum*, dans des salles trop vastes pour leur format, et sur des fonds peints en couleurs criardes.

Les antiquités musulmanes figurent à la même place qu'avant-guerre, au-dessus des antiquités orientales de l'aile sud du *Pergamon Museum*; la façade du palais de Mschatta, bien restaurée, reste l'un de ses joyaux. Seule une partie des salles est ouverte, certaines collections (bronzes, céramiques, verres, tapis) ayant été dévastées ou ayant disparu; une partie très intéressante des céramiques est cependant exposée à Dahlem.

La *National Galerie*, toujours dans ses murs, présente un étage d'art allemand, dans un invraisemblable désordre : sculpture baroque, puis gravures de Dürer; l'art du XIX^e siècle est présenté de façon plus logique, mais il serait nécessaire d'y ajouter pour le moins les toiles (surtout von Menzel et Corinth) qui figurent au deuxième étage de Dahlem. L'étage au-dessus est réservé aux grandes expositions : les chefs-d'œuvre de la galerie de Dresde jusqu'à juin 1956, en ce moment les peintres allemands du XIX^e siècle dans les musées tchécoslovaques. Au deuxième étage enfin, l'on trouve à côté de salles d'exposition, les salles de peinture et de sculpture contemporaines; elles sont nettement insuffisantes et la place accordée à certains artistes ne correspond pas à leur réelle importance.

La petite *Galerie du XX^e siècle* de Berlin-ouest, Gebenstrasse, donne une image beaucoup plus vraie de l'art allemand actuel. L'art étranger et particulièrement français est presque inexistant dans cet ensemble : une salle d'Impressionnistes assez mauvaise au *Musée de Dahlem* et trois toiles à la *Galerie du XX^e siècle*.

On ne peut terminer ce panorama des musées berlinois sans parler des cabinets d'estampes : celui de l'est possède la plus grande partie des collections, et les expose dans l'aile sud du Pergamon; celui de l'ouest organise de modestes expositions, au rez-de-chaussée de la *Galerie du XX^e siècle*. Le musée des arts décoratifs, dont les collections ont beaucoup souffert est également partagé entre l'est (expositions temporaires au Bode Museum) et l'ouest (château de Charlottenburg et l'orfèvrerie à Dahlem). Le gouvernement de l'est a installé dans l'ancien musée militaire, un *Musée de l'histoire allemande*, qui organise des expositions plus proches de la propagande que de l'histoire. Les deux principaux départements du musée ethnographique (*Völkerkundemuseum*), Extrême-Orient et ancienne Amérique, sont présentés de façon remarquable à Dahlem. Signalons enfin l'excellent musée des monnaies et médailles dans le *Bode Museum* et les quelques toiles du *Jagdschloss* à Berlin-ouest.

PASSÉ ET AVENIR

Tel est l'état actuel des musées de Berlin; si les collections de l'un et de l'autre secteur se complètent assez harmonieusement, malgré les énormes pertes subies et les

différences de présentation, les méthodes de reconstruction de l'un et de l'autre musée sont presque opposées.

Les musées de Berlin-est, propriété du nouveau gouvernement, semblent vouloir tout ignorer de la guerre et de la séparation des collections; ils se présentent comme les seuls héritiers des anciens musées. Des travaux de réfection sont poursuivis dans le *Bode Museum* et dans le *Pergamon Museum*; la restauration de l'*Altes Museum* et du *Zeughaus* va être entreprise. Les nouveaux et remarquables catalogues, l'unité de présentation et de direction, ne peuvent cependant dissimuler l'embarras pour garnir certaines immenses salles. L'entrée gratuite, et la visite du musée par des organisations, ne peuvent non plus éviter l'impression d'une certaine désaffection pour les salles désertes et froides. Les musées de Berlin-est sont les héritiers, non seulement des bâtiments et collections de l'*Insel Museum*, mais aussi de la plus grande partie du matériel scientifique non anéanti par la guerre; la revue trimestrielle des *Staatliche Museum* doit paraître prochainement.

Les musées de Berlin-ouest par contre sont franchement tournés vers l'avenir; et tout d'abord la définition de leur situation juridique, non encore précisée: en attendant que les autorités militaires alliées restituent l'ensemble des collections qu'elles détiennent encore, le Sénat de la ville de Berlin administre dynamiquement les trésors du *Ehemals Staatliche Museen Berlin*. Malgré les faibles moyens financiers, de nouvelles acquisitions ont été faites; on travaille dans le musée de Dahlem, pour ouvrir de nouvelles salles aux collections. Enfin un remarquable travail scientifique est accompli, travail dont on peut trouver un aperçu dans l'organe de recherche *Berliner Museen* paraissant depuis 1951. Faut-il s'installer définitivement à Dahlem? Récemment, l'annonce d'un agrandissement des bâtiments a suscité de nombreuses protestations. Plutôt que s'installer dans le provisoire, nombreux sont ceux qui demandent qu'un nouveau musée soit construit, sous forme de petits pavillons, dans le parc du château de Charlottenburg; mais n'est-ce pas là négliger les collections de l'est et faire sur la base d'une séparation provisoire, une installation définitive.

Cependant, à entendre des voix bien informées, les dirigeants et architectes des deux musées de Berlin, sont loin de s'ignorer totalement et préparent les bases d'une présentation neuve des anciennes collections réunies. On ne peut que souhaiter que la situation politique rende visibles ces liens occultes, et fasse enfin rentrer dans la réalité et l'unité la présentation des trésors de Berlin, trésors de l'humanité.

BERNARD ANGLADE.

Résumé : *The Berlin Museums.*

After giving a survey of their history, the author describes the state of these museums and their collections on the eve of the war: the protection and destruction of the works of art; and lastly the present conditions of both museums and collections and the new presentation of their exhibits in Berlin-East and in Dahlem.

L'EXPOSITION DU "SEICENTO"

ROME REND HOMMAGE

A TOUTES LES GLOIRES DU XVII^e SIÈCLE EUROPÉEN

VOICI que s'est ouverte au *Palais des Arts* de la Via Nazionale une Exposition du XVII^e siècle, organisée sous les auspices du Conseil de l'Europe, et se proposant de souligner, à travers la diversité des écoles, l'unité de l'esprit européen, comme on l'avait fait à Bruxelles, en 1954, pour l'« Humanisme », à Amsterdam, en 1955, pour le « Maniérisme ». Il va de soi que, pour une semblable apothéose du Baroque, le choix de Rome s'imposait.

Au cœur du Palais des Expositions, la place d'honneur est réservée au Caravage (1569-1609). On sait que, depuis quelque temps, ce peintre jouit d'un regain de faveur. Il est ici représenté par une immense composition qui provient de Malte, et que l'*Istituto del Restauro* a remise en état, par un travail à la fois délicat et minutieux auquel on doit rendre hommage. Quoi qu'on pense du « vérisme », la personnalité du Caravage s'impose à nous avec force dans cette *Décollation de Saint Jean* (38) (fig. 1), où l'artiste met en œuvre son sens dramatique, son génie obstiné, brutal et vigoureux, sa recherche des éclairages contrastés, des teintes sourdes et des coloris éclatants. Mais la vulgarité de son jeune *Bacchus* (34) (malgré le très ingénieux plaidoyer de Berenson) n'est-elle pas responsable de toute une postérité assez fade, qu'eût reniée le Caravage, aventurier de la couleur, non moins hardi que consciencieux ?

Laissons ce génial forcené pour en venir à ses rivaux les Carrache, en nous souvenant des pages éloquentes que Claudel a consacrées aux Bolonais, en lesquels il voyait les véritables précurseurs du Baroque. Il suffit d'avoir vu à Rome, la Galerie du Palais Farnèse pour

reconnaître le sens décoratif d'Annibal Carrache. A l'Exposition du « Seicento », j'aime tout particulièrement, cette *Fuite en Egypte* (43) qui provient du Palais Doria, et où Annibal semble annoncer Nicolas Poussin. (Dans la même salle, on a judicieusement placé une toile du Dominiquin qui représente exactement le même paysage avec un château-fort. On regrette d'ailleurs que des rapprochements et des juxtapositions de ce genre n'aient pas été plus fréquemment réalisés dans ce grand assemblage de chefs-d'œuvre.)

Au début du XVII^e siècle, la plus grande influence qui se soit exercée sur la peinture, avec celle du Caravage et des Carrache, est celle de Rubens. Mais tandis que, pour l'Italie, les plus grands siècles de la peinture sont presque révolus, l'Espagne avec Velasquez, la France avec Poussin, la Flandre avec Rubens, la Hollande avec Rembrandt connaissent leur apogée.

Rubens est ici représenté par six œuvres très diverses : *Le Martyre de sainte Ursule* (255), *Le Miracle de saint Benoît* (256), qui viennent des musées de Bruxelles, et caractérisent assez bien l'inspiration religieuse du peintre ; *Le Retour du Travail* (257), qui appartient à la Galerie Pitti de Florence et vient d'être restauré ; *l'Éducation de la Vierge* (258) qui vient d'Anvers et où Hélène Fourment a servi de modèle à la Madone ; le tourbillonnant *Rapt des Filles de Leucippe* (259), prêté par la Pinacothèque de Munich, enfin *l'Adoration des Pasteurs* (260), peinte par Rubens durant son séjour à Rome, en 1608, pour l'église Saint-Philippe-de-Néri, à Fermo. Cette dernière œuvre est particulièrement attachante, et trahit à quel point le grand



FIG. 1. — CARAVAGE. — Décollation de Saint Jean (n° 38), Malte.
(Phot. Oscar Savio.)

Flamand a subi l'influence du Corrège et des Vénitiens. Rubens apparaît ici, à côté du Bernin, comme le plus baroque des artistes, et l'on ne retrouve chez Jordaens ou chez van Dyck que des reflets de son génie; car, mieux encore que les Vénitiens, Taine l'a dit, le peintre de la *Danaé* sent que la chair est « une substance coulante en voie de renouvellement continu ». Oui, « comme un dieu indien qui est de loisir, il soulage sa fécondité en créant des mondes, et depuis les incomparables pourpres froissées de ses simarres jusqu'aux blancheurs neigeuses de ses chairs ou la soie pâle de ses chevelures blondes, il n'y a pas un ton dans une de ses toiles qui ne soit venu se poser de lui-même en lui faisant plaisir ».

Passer de Rubens à Rembrandt ou à Vermeer, c'est passer d'un univers à l'autre. Plus encore que leurs confrères des Pays-Bas catholiques, les Hollandais protestants ont voulu

fixer à jamais le confort bourgeois de la maison patricienne ou de l'échoppe, ou les « gaïetés de la taverne », ou le charme d'une vie « paisible et bien réglée ». Taine prétendait que l'éducation raffinée de l'œil tient au climat humide du pays. Qu'eût-il dit de nos jours s'il eût connu l'œuvre d'un Cézanne, né dans la sèche Provence?

Si le milieu expliquait tout, comment pourrait-on justifier l'apparition imprévisible des caractères les plus personnels, les plus indépendants, les plus inaliénables du génie d'un Rembrandt, si différent de tous ses compatriotes et de tous ses contemporains? Quelques toiles suffisent à suggérer ici la variété de son inspiration : *Les Paons morts* (242) et le petit portrait d'*Ephraïm Bueno* (241) (ud Rijksmuseum), l'*Apôtre Siméon* (240) (de Zürich) et l'*Apôtre Paul* (238) (de Nuremberg, ainsi que l'admirable portrait de *Rembrandt*

jeune (239), du Mauritshuis).

Il faudrait emprunter la plume de Proust pour dire ici comment Rembrandt nous révèle cette lumière qui fait « régner dans la chambre si simple de tous les jours la splendeur majestueuse et multicolore d'une église, le mystère d'une crypte, la peur des ténèbres, de la nuit, de l'inconnu, du crime... ». Car, en dépassant la réalité, il nous fait sentir que la beauté n'est pas dans les objets, que les objets ne sont rien par eux-mêmes, « orbites creuses, dont la lumière est l'expression changeante, le reflet prêt de la beauté, le regard divin ».

Et c'est encore, fatalement, au même Proust, que nous songeons devant la *Petite Rue* de Vermeer de Delft, puisque, transfigurant d'une autre façon les choses, il sait, par sa rigueur et sa précision même, prêter aux objets une présence précieuse et, les mettant à l'unisson de la lumière, les faire vibrer d'une beauté mystérieuse. Un peu de cette magie est d'ailleurs présente, non seulement chez un Peter de Hooch, mais chez des peintres français de natures mortes, comme Linard, comme Belin, et comme ce



FIG. 2. — CARAVAGE. — La Vierge des Pèlerins (n° 36). Rome, Eglise Saint-Augustin.
(Phot. Oscar Savio.)



FIG. 3. — TASCENTS. — Nature morte avec instruments musicaux (n° 6), Milan, Brera.
(Phot. Oscar Savio.)

Baugin dont la personnalité a posé tant de problèmes (on sait que M. Faré l'identifie avec Lubin Baugin).

**

Lorsqu'on a fini de parcourir les salles de cette vaste exposition, on est surtout frappé par le fait que le XVII^e siècle a été partagé entre deux courants divergents, l'un dynamique, exubérant, ostentatoire, en un mot *baroque*, qui — des Carrache et de Rubens à Jordaens et au Bernin — fut prévalent en Italie et en Flandre et triompha quelque temps en France avec Puget et Le Brun; l'autre, intimiste, discret, *bourgeois* (dans le sens le plus noble du mot) et qu'incarne en Hollande Vermeer. Entre ces deux courants, la France et l'Espagne semblent suivre une voie médiane : Vélasquez est à peine baroque dans ses incomparables *Ménines*, un peu davantage, peut-être,

dans les *Fileuses* ou la *Forge de Vulcain*; et si Poussin traite les mêmes thèmes mythologiques que les Carrache, celui dont Eugenio d'Ors remarque qu'il est « la raison peinte » ne pouvait que filtrer les apports de Rome, de Venise, de Naples, de Parme, de Gênes, en une ordonnance classique qui est comme le suspens du ballet, l'eurythmie et le point d'orgue au milieu de la Bacchanale! Mais ce qu'on peut appeler le « classicisme » de Vélasquez est d'un ordre bien différent de celui de Poussin. Nul n'a mieux qu'Eugenio d'Ors mis en parallèle le génie de l'Espagnol et celui du Français. Il est difficile de juger le premier à sa valeur en cette exposition où l'on ne montre de lui qu'un portrait de *François d'Este* (304), un autre portrait d'attribution douteuse (305) et une intéressante œuvre de jeunesse : la *Servante avec le repas d'Emmaüs* (303). On eût aimé revoir ici l'une des Infantes du Prado qui sont d'un coloriste inégalé.

On regrette également que l'œuvre de Poussin soit assez insuffisamment représentée. Qui ne se souvient de l'admirable ensemble que nous offrit, en 1937, l'Exposition française du Palais d'Art Moderne, avec l'*Empire de Flore*, venu de Dresde, *Herminie pansant les plaies de Tancrède*, prêté par Leningrad, et cette admirable *Enfance d'Hercule*, qui provenait de Hildesheim? Je songe également au *Jupiter nourri par la chèvre Amalthée* de Dulwich, aux *Trois Moines* (de la collection Derby), et plus encore aux obsédantes *Femmes de Mégare rassemblant les cendres de Phocion*!

Pour nous consoler, nous avons toutefois deux des admirables saisons (L'Été et le Printemps) prêtées par le Louvre, ainsi que le *Paysage avec Orphée* (227), l'*Enfance de Bacchus* (225) et le *Jugement de Salomon* (226).

La même salle nous offre un austère portrait de *Madame Arnauld de Philippe de Champagne*, le *Portrait d'Albert Guillaume* (179) de Le Sueur, ainsi que sa *Messe de saint Martin* (181); enfin l'un des plus beaux Claude Lorrain : le *Port de mer au couchant* (189) dont l'effet de lumière dans la brume sera si souvent imité (mais jamais égalé) par Turner et par Claude Monet. Pour ma part, je ne me lasse point d'aller de Claude à Poussin, de comparer l'humaniste normand au naïf Lorrain.

Tandis que Poussin, peintre du Rameau d'Or, intellectualise le paysage, comme s'il avait été visité par un Dieu, s'il contenait (selon le mot de Proust) un secret, un sceau ou un présage, Claude nous peint plus simplement sa patrie perdue, dont il emplit le ciel d'une essence précieuse.

Lorsque Claude Gélée écrit ses grands poèmes de clarté, lorsqu'il offre ses décors d'élégie aux derniers attouchements du jour, lorsqu'il émeut le tressaillement des mers sous les rayons rasants du soleil, lorsqu'il traduit l'effusion de la lumière, les formes ne sont plus pour lui que *signes de pensée*. Il y a chez ce peintre une sorte de musicalité, une transe à travers laquelle sa sensibilité incorpore la ma-



FIG. 4. — LEFEBVRE. — L'organiste Ch. Couperin (n° 167).
(Phot. du Gabinetto fotografico nazionale, Rome.)

tière, auréolant d'un nimbe irréel le suspens du paysage. Une autre vie affleure dans les eaux, les prairies, les arbres, les ciels et leur communique une grâce. Tout est réduit à l'essentiel — on voudrait dire : au spirituel. Il ne décrit que son pays intérieur — le nôtre — les paradis de son désir. Dans une atmosphère sans brouillard, mais que transfigure la vapeur d'une gloire continue, son univers ordonné exhale je ne sais quelle mélancolie : c'est la lumière française, exaltée et précise à la fois. Les présences humaines, rares, mystérieuses, qu'il place assez gauchement au cœur de ses évocations, ne sont sans doute là que pour attester le contact de notre frêle existence avec l'infini visible qui nous environne, qui nous affronte et que nous voudrions étreindre.



FIG. 5. — G. DE LA TOUR. — Paysan (n° 158).
(Phot. Oscar Savio.)

Expatrié, en quête du *lieu* et de la *formule*, Claude entend « assujettir l'univers à sa représentation lyrique », tracer ses *illuminations*, reconquérir « notre état primitif de fils du soleil ». Mais il garde *jusqu'en sa perfection quelque enfance*. Il marie la fraîcheur rustique à la solennité romaine. De quoi son enchantement est-il fait? Que doit-il à Breughel, à Cuyp, à Giorgione, à Vermeer? Les a-t-il même connus? Peut-être en a-t-il reçu quelque tradition à travers Poussin, qui fut à Rome son compagnon d'exil. Il vit de lumière et de ciel. Toutes les données du site, il les transfigure en cette « prose » souveraine dont Chateaubriand retrouvera, sur les mêmes lieux, le secret. Et peut-être mêle-t-il au sentiment païen de la terre latine je ne sais quelle nostalgie de sa native province, quelle douceur puissante exhalée par les prairies mosellanes...

Dans cette nature écartée, ce n'est pas l'homme qui parle, c'est le ciel, le ciel fervent qui n'est lui-même qu'oraison.

*
**

Peut-être en cet extraordinaire assemblage de tant de toiles, venues de pays si divers, est-on, en fin de compte, plus frappé par la variété des courants prédominants au Grand Siècle, que par cette unité d'inspiration que les organisateurs se proposaient de mettre en lumière. Le même peintre peut d'ailleurs nous présenter parfois des aspects entièrement contrastés de son génie. C'est ainsi que Georges de la Tour, si longtemps oublié, se révèle, avec



FIG. 6. — G. DE LA TOUR. — Paysanne (n° 159).
(Phot. du Gabinetto fotografico nazionale, Rome.)

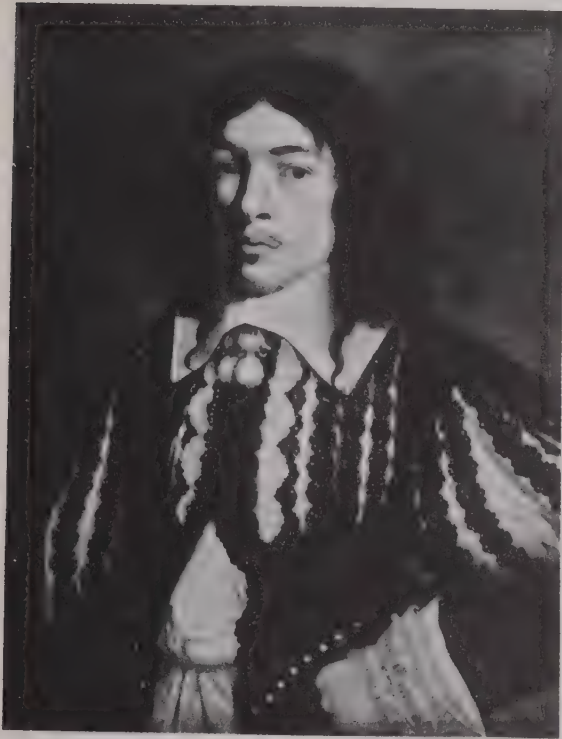


FIG. 7. — MATHIEU LE NAIN. — Portrait de jeune homme (n° 177).
(Phot. du Gabinetto fotografico nazionale, Rome.)

son *Paysan* (fig. 5) et surtout avec sa *Paysanne* (158) (fig. 6), un émule de Zurbaran; on admire le coloris, la composition et la sobriété de ces toiles très différentes de ses effets d'éclairage nocturne ou des deux *Saint Jérôme* que l'on voit également ici. On voudrait pouvoir s'étendre sur l'œuvre des trois Le Nain (fig. 7), mais tout est dit sur ce sujet. Plutôt que d'évoquer les grands créateurs, qui sont très largement représentés, je voudrais noter quelques impressions sur des « petits maîtres » presque ignorés. Je regrette d'abord qu'Hercules Seghers ne figure qu'avec un seul paysage, qui, malgré sa beauté, ne donne qu'une idée incomplète de la manière singulière et *pyrotechnique* de ce véritable précurseur du « surréalisme ». En revanche, il y a une *Façade* et un *Intérieur d'Eglise* (Sainte-Marie d'Utrecht), où Saenredam (1557-1663) dégage un charme difficile à définir. J'aimerais connaître mieux l'œuvre de François (Didier?) Nomé, dit jadis Monsù Désidério, dont la

Destruction de Sodome (fig. 9) a quelque chose d'apocalyptique, et qui, ayant vécu à Naples, a sans doute subi l'influence de l'école espagnole (mais peut-être a-t-on confondu deux artistes différents).

Combien nombreux sont, au XVII^e siècle, les hommes d'origine française ou wallonne qui travaillèrent obscurément à l'étranger et révélèrent des dons peu communs annonçant parfois les tendances de la peinture moderne. Que leur a-t-il manqué pour connaître la gloire, ou tout au moins la renommée? Peut-être simplement une certaine coïncidence entre leurs dons et le goût de leur époque. C'est un fait qu'ils témoignent parfois d'une réserve et d'une sobriété peu faites pour toucher la sensibilité d'un siècle exubérant. Il faut féliciter M. Charles Sterling qui, dans le catalogue de l'Exposition, a écrit une remarquable étude sur l'école française, et a rendu justice à la plupart de ces artistes.



FIG. 8. — BERNINI. — Buste de François d'Este (n° 336).
(Phot. Oscar Savio.)

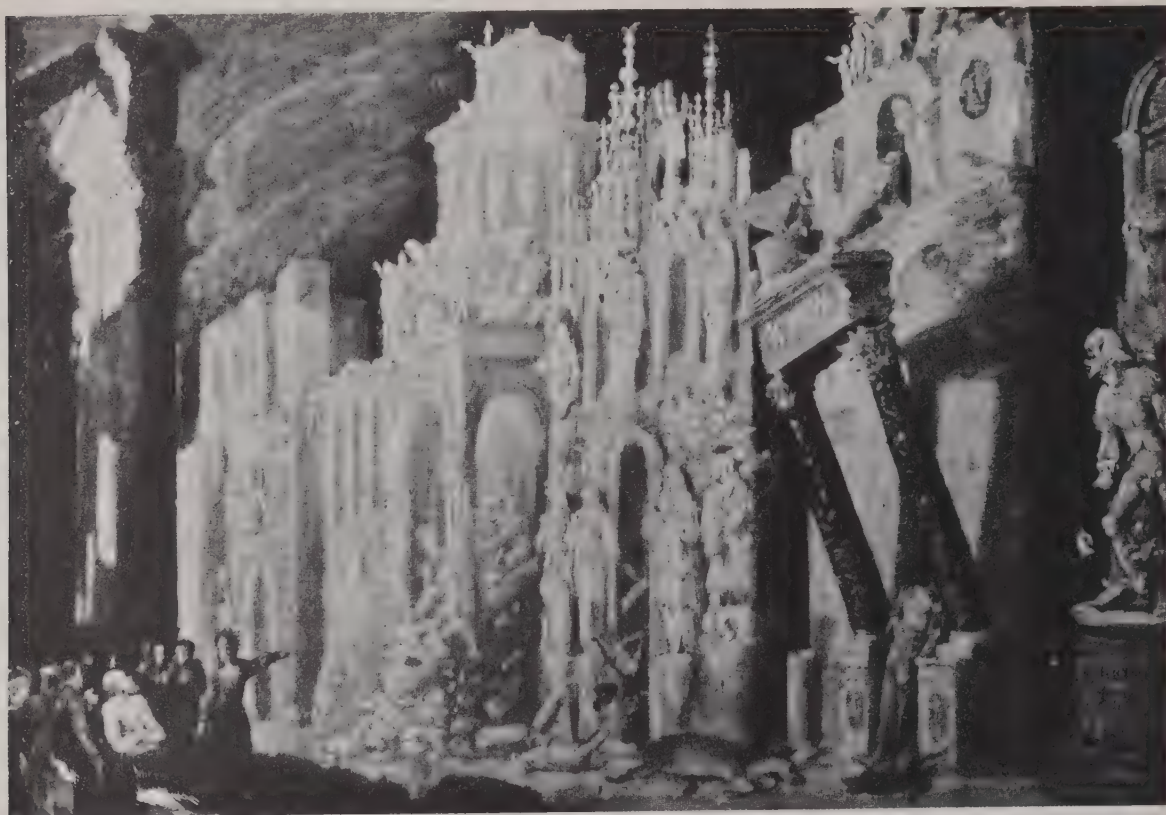


FIG. 9. — F. NOMÉ, MONSU DESIDERIO. — Destruction de Sodome.
(Phot. du Gabinetto fotografico nazionale, Rome.)

*
**

Peut-être la partie la plus enrichissante de cette exposition est-elle celle qui nous permet de voir les projets d'architecture du Bernin, les gravures et documents de l'époque sur la Rome baroque, les projets de clochers et d'esplanade pour Saint-Pierre, les fontaines, les jardins... Je rêverais d'une exposition de ce genre qui ne serait pas limitée aux seuls architectes italiens, et où l'on pourrait voir, côte à côte, les plans, les élévations, les dessins des deux Mansart, d'Inigo Jones, de Sir Christopher Wren, de Blondel, de Perrault, de R. de Cotte...

Cela nous permettrait de dégager avec plus de rigueur les traits marquants du style classique et du Baroque. Si l'on a pu dire du

xviii^e siècle qu'il est l'âge du Bernin, ce n'est pas que cet artiste fût le plus grand de son temps, mais c'est qu'il incarne le plus complètement les aspirations de l'époque. Deux toiles de lui nous montrent ici qu'il fut loin d'être un peintre insignifiant. Comme nous sommes loin de l'époque où Stendhal s'écriait (en 1828) : « Le Bernin était le père de ce *mauvais-goût* appelé dans les ateliers du nom quelque peu vulgaire de Rococo ! » (Ajoutons que la remarque est même inexacte, car le Bernin est purement baroque, et si le Rococo a quelque ancêtre en Italie, ce serait bien plutôt Borromini.) On ne peut négliger non plus les sculptures du Bernin et de ses émules, mais on peut regretter qu'une place plus importante n'ait pas été réservée à Borromini, rival malheureux du Bernin, et qui fut, bien plus que lui, le ré-

novateur du style architectural, grâce à ses dons rares d'invention, de fantaisie et de perspective. Nous avons là sans doute une occasion inespérée de préciser les apports du Baroque en architecture dans les différents pays d'Occident, et le rôle que jouèrent les ordres religieux dans sa propagation.

*
**

Jamais, a-t-on dit, les Jésuites n'ont manifesté avec plus de sûreté leur sens psychologique des aspirations d'une époque qu'en enro- lant au service de la dé- votion l'instinct théâtral de l'humanité. Leur réus- site tient sans doute au fait qu'ils adaptèrent à des fins catholiques les préférences d'un huma- nisme encore païen. Wœlfflin, énumérant les variations de style du Baroque, les attribue à « l'esprit du temps », mais Geoffrey Scott a beau jeu de remarquer que « l'esprit du temps » n'existe pas indépendam- ment des activités où il se manifeste : il n'est qu'une *atmosphère* résultant de leur action réci- proque. Toujours est-il que le Baroque parvient à réconcilier le clas- sique et le pittoresque, car s'il est fantasque, inattendu, il n'est aucunement sauvage et sait toujours respecter les lois de la composition. Usant de dissonances et de pauses, il élargit la forme classique en y introduisant le mouve- ment. Si ses architectures sont exaltantes, l'impression qu'il nous procure n'en est pas moins celle, délicieuse, d'un ordre et d'une sérénité dans le tourbillon vertigineux des

choses, car le Baroque sait demeurer logique, cohérent, jusqu'en son délire, qui ne nous dé- robe jamais le sens du repos et de l'extase

La France ne pouvait échapper au grand courant du XVII^e siècle ; cependant, tout l'effort des deux Mansart, à un demi-siècle d'intervalle, consistera sans doute à tempérer, filtrer, tami- ser et voiler l'exubérance des formes baroques venues d'Italie ou des Flandres. Hardouin- Mansart n'a point de goût pour cette *terribilità* que prône le Cavalier Bernin, disciple parfois extravagant de Michel-Ange — lequel avait dit un jour : « Mon style fera de grands sots ! »

L'idéal de Mansart est la distinction, l'équilibre, et ce *lisse* que recherchent ses contemporains et qu'il a su prendre au Trianon de Marbre mieux que partout ail- leurs. Pourtant, à la cha- pelle de Versailles, où l'on voit poindre le style *rococo*, Jules Hardouin a su sacrifier au génie religieux du Baroque, en s'inspirant des grands modèles italiens, et sa nef claire, française par ses proportions, n'en ex- prime pas moins, par les fresques des voûtes, l'as- pect triomphant et misé- ricordieux du catholi- cisme tridentin.

Toujours est-il qu'à Rome, cette nouvelle apothéose du XVII^e siècle baroque nous permet de saisir ce que fut pour l'Europe policée l'envoûtement des traditions romaines, en un temps où l'on vit se lever, de la poussière des dieux morts, je ne sais quel souffle et quelle ivresse inconnus pour la Beauté païenne, en même temps qu'un appel exalté vers les gloires de l'Eglise renouvelée.

GEORGES CATTAUI.



FIG. 10. — TRAVANI. — Médaille d'Alexandre III.
projet pour Sainte-Marie in Campitelli.
(Phot. Oscar Savio.)

RÉSUMÉ : *The "Seicento" exhibition.*

At the *Palace of the Arts* at Rome, an exhibition of the "Seicento" was held with the purpose of underlining the unity of European spirit in the various schools of the 17th century. The Carrache, Caravage and Rubens have the place of

honour, the latter being represented by much varying works where one perceives a certain parenty with French and Dutch works. This exhibition definitely brings out two currents—baroque and bourgeois— of opposite characteristics. The first develops in Italy, Flanders, a little in France. Holland incarnates the second, France and Spain having a median position with Poussin and Velasquez, whose genius however parallel are yet so different. Passing from Poussin to Claude Gelée the author then looks for the bond which unites two so different talents: from the intellectualism of Poussin to the lyricism of Claude Gelée. Nevertheless there remains a great diversity of currents throughout the compositions of much varied inspiration which are there united: those of Latour or those of Le Nain, or of all the "Small Masters" very largely represented.

Thanks to the "plans" of Bernin, this exhibition allows at last a very interesting study of baroque architecture, occasion for the author for a fruitful comparison with classical architecture.



FIG. 1. — PHILIPPE MERCIER. — Sir Thomas Samwell Bt et John Neale of Allesley, vers 1739 (n° 178).
Coll. F. Fitzroy, Newdegate
(Phot. Studios Ltd., reproduit avec la permission de la Royal Academy of Arts.)

BRITISH PORTRAITS

EXPOSITION A LA ROYAL ACADEMY

LONDRES (nov. 1956 - mars 1957)

L'exposition est la première manifestation de cette importance qui ait retracé l'histoire du portrait anglais et elle a lieu justement à la fin de 1956, c'est-à-dire cent ans après la création de la *National Portrait Gallery*.

Elle entend montrer — et elle y réussit — par de bons exemples, l'importance et la beauté de l'école anglaise de portrait, longtemps si florissante. Les organisateurs font observer qu'ils se sont attachés à l'intérêt des toiles plus qu'à



FIG. 2. — Artiste inconnu. Henry, Prince of Wales (n° 43). Coll. Cleve Pearson.
(Reproduit avec la permission de la Royal Academy of Arts.)

la personnalité élevée des modèles. Les œuvres qui sont réunies ici sont exposées souvent pour la première fois; elles proviennent en général de familles ou d'institutions.

Ce sont des portraits d'Anglais mais pas forcément des portraits peints par des Anglais; on y voit des œuvres exécutées à l'étranger: le portrait de *Charles Fox* peint à Rome par Carlo Maratti (1679), sir Robert Throckmorton (fig. 4) peint à Paris par Largillière (1729),

Georges 5th lord Seton peint en France lors d'une ambassade (1557). Aussi des œuvres d'artistes étrangers travaillant en Angleterre, un portrait allégorique de la *Reine Elisabeth* par Zuccari (version retrouvée à la Pinacothèque de Sienne) et son fameux dessin représentant *Robert Dudley* (1575) du British Museum; Philippe Mercier (fig. 1), Holbein, Solario, les hollandais du XVII^e siècle.

Naturellement Reynolds, Gainsborough,



FIG. 3. — FRANÇOIS CLOUET. — Marie Stuart (n° 614).
(Reproduced by gracious permission of her Majesty the Queen).

Ramsay, Toffany, Lawrence, Wilkie sont bien représentés, mais on a insisté également sur des artistes moins universellement connus, tels que Samuel Cooper, Hans Eworth, Hoskins.

Les organisateurs, soucieux de varier la présentation, ont montré non seulement des portraits de personnages seuls, mais des groupes; ils ont renoncé aux représentations familiales, en effet un peu lassantes dans une exposition, pour choisir des tableaux à sujets tels que celui du *Docteur James Beattie repoussant les symboles de l'erreur* (Hume, Voltaire et Gibbon) de Reynolds (1773); *Sir Francis Dashwood at his mock devotions*, de Hogarth (1742-1746). Le modèle faisait partie des *Dilettanti*, club qui existe toujours, et dont Reynolds montre un groupe de membres (1777-1779). Citons encore le tableau de Jonathan Richardson, représentant le peintre et son fils Jonathan devant le portrait de Milton (vers 1734; ils ont fait des recherches consciencieuses

sur l'iconographie de Milton) et le tableau de Runciman où le peintre et John Brown discutent un passage de *la Tempête* (1784); *les membres de la Royal Academy en 1795*, par Henry Singleton, la *Private View at the Royal Academy* (1881) de Frith, destinée à présenter « une série de portraits de personnalités éminentes dans différentes situations », à ridiculiser les modes « esthètes » et la « folly to listening to self-elected critics in matters of taste » (un groupe écoute Wilde).

Le catalogue est excellent, savant et très bien informé, sans pédanterie; les références bibliographiques sont citées avec discrétion, mais en revanche on nous donne, ce qui est d'un intérêt énorme, des renseignements sur les rapports de l'artiste et du modèle, une confrontation de ce dernier avec son portrait écrit et l'opinion qu'il porte sur le tableau. Cette appréciation est intéressante quand il s'agit de Byron, dont on nous rappelle qu'il disait de son portrait par George Sandars



FIG. 4. — NICOLAS DE LARGILLIÈRE. — Sir Robert Throckmorton.
Throckmorton, Coughton.
(Reproduit avec la permission de la Royal Academy of Arts.)

exposé ici (1810) : « Il ne me flatte pas, mais le sujet est mauvais. »

Il est d'ailleurs rédigé en partie par E. K. Waterhouse qui a pris une grande part à cette exposition, aidé de David Piper, d'Olivier Millar et John Woodward. Le catalogue des miniatures (parmi lesquelles les Français

retiendront le portrait de *Marie Stuart* mettant une bague à son doigt (fig. 3) — allusion à son mariage avec François II — et celui des sculptures a été confié à deux spécialistes : Reynolds et Gunnis, car l'exposition a réuni aussi des miniatures, des dessins, des sculptures et aussi plusieurs armures d'Henri VIII.

J. A.



FIG. 5. — WILLIAM HOGARTH. — David Lewis, harpiste (n° 201). Coll. Miss Lizzie Hogarth.
(Reproduit avec la permission de la Royal Academy of Arts.)

BIBLIOGRAPHIE

A PROPOS DU MOYEN AGE FANTASTIQUE DE M. J. BALTRUSAITIS

Comme suite au compte rendu de M. Germain BAZIN, Conservateur en chef des Peintures du Musée du Louvre, paru dans le numéro de novembre 1956 de la *Gazette*, nous avons reçu de M. BALTRUSAITIS la lettre suivante :

Monsieur le Directeur,

La *Gazette des Beaux-Arts* a fait paraître une longue critique de mon *Moyen Age fantastique* (Collection Henri Focillon, Paris, 1955), signée par M. Germain Bazin, qui demande certaines mises au point. Etant donné l'importance de votre revue, je me trouve dans l'obligation de vous les soumettre, et de vous demander de bien vouloir les insérer dans un prochain fascicule.

1. « Il ne suffit pas de constater des similitudes étonnantes entre certaines modes du XV^e siècle (hennins cornus ou pyramidaux, longues manches fendues et traînant jusqu'à terre) et des modes chinoises relevées sur des statuettes T'ang; il faudrait expliquer comment ces statuettes, qui au XV^e siècle étaient inconnues des Chinois eux-mêmes, puisqu'elles étaient ensevelies dans les tombeaux d'où les tirèrent les archéologues modernes, ont pu influencer des occidentaux bien des siècles plus tard »... écrit Germain Bazin. Pour la question des hennins et des manches, nous renvoyons le lecteur aux travaux de G. Schlegel (*Hennins or conical lady's hats in Asia, China and Europe, T'oung pac*, 1892), F. de Mély (*De Périgueux au Fleuve Jaune*, Paris, 1927), et de G.I. Bratianu (*Anciennes modes orientales à la fin du Moyen Age, Etudes byzantines d'histoire économique et sociale*, Paris, 1938), en faisant état (*M.A.F.*, p. 177) du témoignage de Ricold de Monte Croce (c. 1300), selon lequel les femmes mongoles portaient sur la tête les coiffes « les plus belles et les plus hautes que nulles autres dames du monde », ainsi que des descriptions par Rubrouck (1253) et par Plan Carpin (1245) des chapeaux des femmes tartares, faits en osier et en écorce et recouverts de tissus précieux, qui se rattachent aux mêmes modes.

2. « Comment croire que les gothiques ont eu besoin de précédents chinois pour concevoir l'accolade, alors qu'on les voit naître spontanément des courbes et des contrecourbes des réseaux des fenestragés rayonnants?... » (Bazin). Nous avons formulé cette idée de genèse spontanée presque dans les mêmes termes : « Des remplages de fenêtres... donnant la vision fortuite d'une accolade déjà au XIII^e siècle... » (*M.A.F.*, p. 274) en précisant toutefois que les premières accolades anglaises sont combinées sur des systèmes polylobés différents (accolade festonnée et accolade triple) et que toute une série d'accolades plates du flamboyant se distinguent nettement des fenestrages rayonnants tout en concordant avec leurs formes orientales. Pour les apports persans à l'accolade anglaise, nous nous référons à Harvey (*The Gothic World, 1100-1600*, Londres, 1950), qui signale à ce propos une ambassade de Sir Geoffroy Langley envoyé en 1292 chez l'ilkhan Keikhatou. Les études sur les affinités des courbes celtiques et flamboyantes mentionnées par Bazin figurent en notes (*M.A.F.*, note 36, p. 279). Nous n'avons pas envisagé une provenance islamique (stucs de Nishapur) ou extrême-orientale de la mouchette occidentale ni les origines des grandes rosaces gothiques sur une stèle ibérique

du II^e siècle, évoquées comme des paradoxes dont nous serions capable.

3. En signalant que « G. Marçais avait déjà montré le précédent dans l'art musulman des systèmes lobés, trilobés ou polylobés des portails gothiques » (il s'agit cette fois des médaillons — voir notre note 102, p. 101, se référant au même article), Bazin réfute l'imitation des tissus orientaux. Nous avons dit : « La transmission s'est sans doute faite par des petits objets » (*M.A.F.*, p. 93) lorsqu'il s'agit de sculpture. Pour les tissus, nous faisons état d'un exemple indéniable de reproduction d'une étoffe alexandrine au soubassement de la cathédrale de Metz, donné par J. Adhémar (*Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, Londres, 1937, pl. XXXVI). La présence de scènes de l'Evangile dans les médaillons polylobés du chandelier de Mossoul de 1248, spécifiques aux cuivres incrustés, sans parler d'autres industries islamiques, ne permet pas d'envisager une origine occidentale. « Toutes les variétés de médaillons lobés ont été connues en Orient. A l'origine, leurs arrangements faisaient partie du fonds géométrique de la Méditerranée antique et certains d'entre eux se sont transmis par l'orfèvrerie mosane, restituant des éléments carolingiens et ottoniens (ici nous songeons aux vitraux), mais c'est l'Islam qui en a fait son apanage et elles arrivent maintenant surtout par cette voie » (*M.A.F.*, p. 93).

4. Le *Parement de Narbonne* est mentionné par nous à cause du Chinois représenté près du Calvaire. Le problème de la grisaille sur soie et du lavis oriental a été posé avec un point d'interrogation et laissé en suspens (*M.A.F.*, p. 178).

5. Le « réalisme » flamand a certainement joué dans la formation du nimbe transparent. C'est sa qualité cristalline, avec des dorures rapportées comme sur des plaques de verre, et toutes les variétés de boules de cristal, y compris les vases sphériques enfermant des personnages, qui nous ont permis de faire des rapprochements avec les types extrême-orientaux.

6. « Quoi de plus naturel que de voir un moine à côté d'un squelette » (Bazin). Sans doute cette analogie ne suffirait-elle pas à elle seule pour établir des relations entre le répertoire macabre du bouddhisme et de la fin du Moyen Age. Il y a, en outre, le thème de la Rencontre, la décomposition progressive des cadavres, le squelette sautillant, deux squelettes dansant sur une dépouille, les danses macabres lamaïques. Au XIV^e siècle, Pékin, avec ses missions franciscaines, était aussi un foyer de lamaïsme. Nous n'avons pas omis de signaler (*M.A.F.*, p. 248) les affinités profondes d'un état d'esprit dû à une évolution interne du Moyen Age finissant avec la mystique bouddhique.

7. « Il n'y a certes aucune relation entre le jeu de la pelote maya ou aztèque et le jeu de paume occidental, encore moins sans doute avec le basket-ball moderne qui lui est encore plus intimement apparenté; de même, la profonde affinité entre les statues du Portail Royal de Chartres et celles des grottes de

*Long-men, la parenté entre le Christ de la Cène de Vinci et le beau Bodhisattwa d'Adjantâ, se motivant par des concepts mystiques voisins... Il ne viendrait à personne l'idée de croire que Vinci a pu s'inspirer des fresques d'Adjantâ; mais pourquoi penser que le dessin de l'Academia Leonardi découle nécessairement des entrelacs-rosaces islamiques? » (Bazin). Nous sommes d'accord pour le basket-ball, les statues de Chartres et la Cène de Vinci dont nous n'avons jamais parlé. Si nous croyons que les entrelacs-rosaces de ce dernier relèvent de l'Islam contemporain, c'est d'abord que leurs formes sont identiques, ensuite que la Renaissance elle-même a qualifié ces ornements polylobés, polygonés, tressés, de mauresques (*gruppi moreschi, cordelle alla damaschina*, voir G. d'Adda, *Gazette des Beaux-Arts*, 1854, p. 435 et *M.A.F.*, p. 86, 96-97).*

Dans un essai de rapprochement de civilisations différentes, chaque concordance isolée doit être considérée avec la plus grande suspicion. C'est la multiplication des ressemblances, l'identité des variations et des aspects divers se retrouvant de part et d'autre qui, seules, permettent d'envisager des relations.

Dans notre *Moyen Age fantastique*, nous avons suivi cette règle, accumulant autour de chaque sujet le plus grand nombre de faits (au début de sa cri-

tique, Bazin en retrace d'ailleurs un tableau très détaillé) afin de diminuer la marge entre le probable et le certain. Notre démonstration se base chaque fois sur un ensemble de cas. Isoler un élément sans tenir compte du contexte, modifier le raisonnement. Jamais nous n'avons présenté ces assimilations comme des emprunts passifs : le génie gothique a toujours renouvelé ses sources, en intégrant tous les systèmes dans son monde propre.

Il ne nous appartient pas de réagir au sujet de la remarque que notre livre, dédié à la mémoire d'Henri Focillon ne suit pas ses méthodes. La comparaison de nos écarts avec certaines tendances d'Emile Mâle nous rassure sur le fond. En terminant, Bazin regrette que nous n'ayons pas défini « les caractères du fantastique gothique dans ses rapports avec le monde imaginaire de l'époque romane ». Nous disons dans l'*Avant-Propos* et dans la *Préface* que ce volume n'est qu'une partie d'un ouvrage intitulé primitivement *Réveils et Prodiges*, traitant l'ensemble des courants ressuscitant le goût du fantastique en plein « réalisme gothique » et où le problème roman a toute sa place (*M.A.F.*, p. 7-8). Nous espérons faire paraître les chapitres concernant cet autre aspect de la question.

Je vous prie de bien vouloir agréer, etc.

JURGIS BALTRUSAITIS.

Nous avons communiqué la lettre de M. BALTRUSAITIS à M. Germain BAZIN, de qui nous avons reçu la lettre suivante :

Monsieur le Directeur,

J'ai bien reçu la copie de la prière d'insérer que vous a envoyée M. Jurgis Baltrusaitis en réponse à l'article que j'ai fait paraître dans votre revue sur son livre le *Moyen Age fantastique*.

La place exceptionnelle que vous avez bien voulu m'accorder pour rendre compte de ce livre dans vos colonnes était, me semblait-il, un témoignage de l'importance que j'attribue à la nouvelle œuvre réalisée par un savant, auquel nous devons de si notables contributions à l'histoire de l'art; aussi pouvais-je me croire permis d'émettre des opinions quelque peu divergentes sur certaines des conclusions de ce livre que j'eusse préféré, pour ma part, voir proposer comme des hypothèses.

Ayant peu de goût pour la polémique, je ne discuterai pas les arguments d'autorité que M. Baltrusaitis met en avant dans sa réponse, en s'appuyant parfois sur des références quelque peu anciennes. Je ne puis que renvoyer le lecteur à mon étude et surtout à la lecture du *Moyen Age fantastique* dont il ne manquera pas de tirer le plus grand profit.

Je ferai seulement une remarque sur un point où M. Baltrusaitis confirme mon opinion. La figure 85 du *Moyen Age fantastique* nous invite bien à comparer des coiffures de statuettes Tang à des hennins tirés de miniatures de la fin du xv^e siècle, donc à supposer une transmission à un intervalle de six siècles au moins! Sur ces coiffes chinoises, M. Baltrusaitis cite, il est vrai, des témoignages de 1245, 1293 et 1300 environ; nous nous rapprochons, mais les modes extravagantes de l'Occident remontant en fait au règne de Charles VI, il y a encore un certain décalage dans le temps; comment des relations de voyageur de la fin du xiii^e siècle peuvent-elles avoir déterminé des modes, trois quarts de siècle plus tard? Camille Enlart supposait une influence byzantine, en s'appuyant sur des relations contemporaines. En réalité, l'évolution morphologique générale du Moyen Age explique cette mutation du costume, au moment où va s'épanouir le style flamboyant.

Je vous prie de bien vouloir agréer, Monsieur le Directeur, etc.

GERMAIN BAZIN.

Bernard BERENSON. — *Lorenzo Lotto*, Phaidon Press, London, 1956, 1 vol. cart., 178 p., 400 illustr. en noir et en couleurs.

Lotto, l'un des artistes favoris de Berenson, connaît un renouveau d'actualité depuis l'exposition qui lui fut consacrée à Venise en 1953, la meilleure qui ait été organisée par cette ville depuis la guerre, car, grâce à la bonne volonté des musées et collectionneurs, une centaine de ses œuvres, parmi les plus significatives, avaient pu y être rassemblées. L'importance de cet artiste, que l'on situe en marge des histoires de l'art, parce qu'il ne s'inscrit pas aisément dans la courbe d'évolution de la peinture vénitienne, parut alors avec éclat; Berenson l'avait déjà reconnue il y a un demi-siècle, lorsqu'il lui dédia une de ses pre-

mières études (1895). Réédité en 1901, cet ouvrage vient de connaître une troisième édition, ce qui porte à trois les monographies récemment parues sur Lotto, en comptant celles de Luigi Coletti (1953) et d'Anna Banti (1954). C'est avec un accent d'émotion profonde que Berenson rouvre le livre fermé depuis cinquante ans. Il affirme sa partialité pour le peintre dont son inclination l'empêche, dit-il, de juger les défauts. « Mon image résultante tend à être une image de ses seules qualités. » D'ailleurs, ajoute-t-il, « l'impression finale sur un artiste est une équation entre celui-ci et notre propre tempérament »; aussi « toute appréciation est une confession et sa valeur dépend entièrement de notre sincérité ». Un tel état d'esprit chez l'historien pourrait annoncer une critique sub-

jective. Mais si, bien souvent, l'écrivain s'attarde à la confiance, il poursuit cependant son étude « pas à pas », analysant les mouvements d'humeur de l'artiste « jour par jour », à travers son œuvre, avec une conscience et une opiniâtreté qui puise sa force dans l'élan d'une adhésion totale au sujet choisi. Il s'astreint à ces longues et minutieuses descriptions qui chez les auteurs d'autrefois tenaient lieu de l'image, estimant à juste titre que le lecteur doit être guidé dans la lecture de celle-ci.

L'un des rares vénitiens qui soient nés dans la lagune, Lotto y travailla fort peu, sa carrière s'étant accomplie aux alentours et jusque dans les Marches, à Trévise, Bergame, Jesi, Recanati, Ancone, Lorette. Il y a là un mystère qui ne peut s'expliquer que par quelque incompatibilité d'humeur entre Lotto et sa ville natale, dont les milieux artistiques, régis par le classicisme de Bellini et de Titien, étaient peu portés sans doute à apprécier son esprit fantasque et son art peu respectueux des nobles usages. Lotto appartient donc à ces « provinciaux » qui, comme Pordenone, Romanino ou Savoldo, trouvèrent en des foyers plus écartés une liberté plus grande pour l'épanouissement d'un génie quelque peu frondeur ; il sembla se plaire à Bergame à qui il donna les plus fructueuses années de sa vie, et Berenson remarque qu'il paraît y avoir eu quelque accord intime entre l'artiste et le peuple de Bergame, qui, selon les relations contemporaines, aurait été disposé au caprice et à l'humour. Mais, dans cette merveilleuse Italie d'autrefois, la notion féconde de « province » commence à passer les portes de la ville. Tandis que Carpaçcio et la famille des Bellini élaborent près du Rialto les bases du solennel classicisme vénitien, à quelques kilomètres de là sur la lagune, la famille des Vivarini, entraînant celle des Crivelli, maintient à Murano les valeurs de tension entre le gothique et le byzantin, qui avaient polarisé l'art vénitien de la première partie du xv^e siècle. Berenson précisément veut que cette tendance provinciale et quelque peu libertaire ait été donnée à Lorenzo Lotto par Alvise Vivarini, qu'il suppose avoir été son maître, et il remarque que Lotto, comme jadis les peintres de Murano, a travaillé souvent dans les Marches. La trilogie du classicisme — Bellini, Giorgione, Titien — ne l'aurait impressionné que superficiellement en ses débuts, mais il paraît avoir été fortement marqué par une empreinte nordique qui reste mystérieuse et que manifestent d'indéniables parentés avec Jacopo de Barbari, Albert Dürer et même Holbein, auquel fut attribué autrefois le portrait sur fond blanc de Vienne. Annoncée par celle de Pérugin qu'il avait pu pressentir dans les Marches, l'influence de Raphaël fut décisive sur Lotto au cours du séjour qu'il fit de 1508 à 1512, à Rome, où il fut appelé à peindre au Vatican. Les œuvres de la période bergamasque, les fresques de Trescore (1524) ou celles de San Michele al Pozzo Bianco (1525), les cartons pour les marqueteries des stalles de Santa Maria Maggiore (1523-1532) sont pleines de réminiscence des *stanze* et même de la chapelle Sixtine. Cependant, en cette période heureuse, Lotto produit ses trois plus beaux tableaux d'autel, les plus personnels et les plus libres de toute influence, ceux de San Bartolommeo (1516), de San Bernardino (1521), San Spirito (1521). Il s'affirme là, en toute licence, avec sa sensibilité, son humour, sa joie de créer, sa tendresse spontanée, mais aussi un admirable sens de la composition plastique et colorée. Entre 1530 et 1540,

il paraît avoir subi l'ascendant de Titien, dont le tempérament était si étranger au sien et ces écarts hors de sa voie propre expliquent sans doute certaines faiblesses des œuvres de sa vieillesse qui cependant n'apparaissent jamais dans ses portraits. A Titien, auquel « une sorte d'insensibilité heureuse » facilite les voies du classicisme, Berenson oppose la sensibilité frémissante de Lotto ; il estime que la Renaissance ne peut être comprise dans sa totalité, si l'on ne tient pas compte du contre-courant que représente un homme comme Lotto ; son art lui paraît empreint d'une profonde religiosité, « il christianise le paganisme, alors que Titien paganise le christianisme », dit-il ; il discerne même en son héros certaines aspirations qui font de lui un précurseur de la Contre-Réforme. En tant que portraitiste, Lotto surpasse tous les artistes italiens de son siècle, estime Berenson. Les portraits de Titien sont des portraits de société, « lointains ancêtres de ceux que produit encore aujourd'hui la Royal Academy » ; les « instantanés psychologiques » de Lotto l'apparentent plutôt aux peintres nordiques ; de chaque être qui pose devant lui, il fait une étude de caractère et ses portraits collectifs, selon Berenson, anticipent sur l'analyse psychologique de la « nouvelle » moderne. « Le groupe de famille de la National Gallery est une histoire à la manière de Katia de Tolstoï, tandis que le couple de Madrid évoque une nouvelle d'Henry James. » Il est remarquable que, même dans ses tableaux religieux, saints et saintes sont des individus et, si la Madone est une beauté, c'est une beauté qui vit et non une beauté idéale. Rejeton indocile d'une école qui, plus qu'aucune autre, n'admet le progressisme que fondé sur le respect des traditions, Lotto est un indépendant, aussi « personnel » que Titien est « typique », dit Berenson. Certains ont voulu voir en lui un maniériste précoce. Du maniérisme, en réalité, il a quelques apparences ; mais celles-ci sont superficielles, comme d'ailleurs chez Corrège ; sa sincérité de cœur, la spontanéité de son génie l'éloignent de la position trouble du maniérisme. Peintre de « tempérament », Lotto est réfractaire aux catégories et aux classements des historiens d'art ; on comprend qu'il ait été cher à Berenson, fidèle à la traditionnelle position de la critique italienne qui dans la création artistique voit un fait individuel ; la singularité de Lotto témoigne par surabondance de l'extraordinaire richesse de cette Italie de la Renaissance qui fut, dit Berenson, un véritable « pandemonium ».

Germain BAZIN.

F. GROSSMANN, *Bruegel, the paintings*, complete edition, Londres, Phaidon Press, 1956, in-4°, 207 p., 155 pl.

Un accueil excellent a été fait au livre de F. Grossmann qui le mérite. Après de nombreux travaux très remarquables, dont ceux de Ch. de Tolnay, Hulin de Loo et Edouard Michel, il a eu le courage d'écrire un autre Bruegel.

Il nous donne ici un premier volume qui peut se suffire à lui-même, et est vendu à part, destiné au grand public. Celui-ci y trouvera les renseignements que l'on possède sur Bruegel, une interprétation de son art, et les reproductions en noir et en couleurs des peintures authentiques. Le second volume comprendra un catalogue et une étude assez poussée sur l'art du Maître. Il y a là une formule intéressante, et le livre constitue une mise au point d'une grande valeur.

M. Grossmann donne d'abord intégralement le texte de Van Mander sur Bruegel (1604), puis, en le commentant, il nous raconte d'après les documents (sources d'archives ou éléments fournis par les dessins) la vie de l'artiste.

Tout d'abord, et il y insistera, il nous montre que Bruegel n'est pas forcément d'origine paysanne, qu'il est né vers 1525-1530 (et il rejette la date de 1522 défendue ici par Ch. Bossus en 1953), que sa famille est anversoise (il a de nombreux homonymes à Anvers); plutôt qu'avec Pieter Coeck, il le voit lié avec Jan Cornelis Vermeyen. Il retrace le voyage de Bruegel en Italie, dans le détail, pour nous montrer que l'artiste, alors, est avant tout un paysagiste. A son retour, en 1556, il devient brusquement peintre de compositions, et prend la suite de Bosch (mort depuis 1516). Il travaille pour l'éditeur Jérôme Cock, comme dessinateur et graveur. Après 1562 seulement, il se consacre à la peinture. Il ne travaille pas pour les églises, mais pour des patrons dont le cardinal de Granvelle, des érudits, des marchands. Puis, il se rend à Bruxelles, où il reçoit une commande de la ville, laissée inachevée par sa mort, en 1569.

Dans un second chapitre, reprenant sous un angle différent l'article d'Edouard Michel paru ici-même en 1938, M. Grossmann nous expose les différentes interprétations des critiques sur Bruegel : il fait remarquer que les grands mécènes contemporains le considèrent comme un peintre remarquable, tandis que le public, qui n'a jamais l'occasion d'admirer ses tableaux, voit en lui l'auteur de gravures satiriques dans l'esprit de Bosch. A la fin du xvi^e siècle ses tableaux sont presque tous réunis par l'empereur Rodolphe II, héritier de l'archiduc Ernst. Très peu de ses tableaux restent dans les Pays-Bas; Van Mander n'en a vu que deux à Harlem : un *Mariage paysan* et une *Kermesse*, d'où son interprétation de Bruegel paysan et peintre populaire qui survivra jusqu'au xix^e siècle. Seul le grand collectionneur Mariette (1741) dira la beauté de ses paysages; Baudelaire, qui ne connaît que ses gravures, nous ramène à son interprétation fantastique (1857). Et Grossmann rend hommage à Gustav Glück avec qui il a travaillé et à qui il a fourni les éléments de son catalogue (1951) : Glück dès 1910 a renouvelé les études sur Bruegel en insistant sur l'homme de la ville et non le paysan; Dvorak (1921) a montré en lui le grand Européen de la Renaissance, et Ch. de Tolnay, d'une façon magistrale, a défini la position du Maître dans le développement des idées de son siècle (1924). Ces idées de Tolnay ont été reprises par Popham, Hulin de Loo et E. Michel; en 1954, un jeune Suédois, C. G. Stridbeck, a donné des indications sur l'attitude de Bruegel envers la religion, et on sent qu'elles vont être reprises par M. Grossmann dans son second volume où Bruegel sera étudié aussi en tant que peintre; c'est une raison de plus d'en souhaiter la publication très prochaine. GEORGES WILDENSTEIN.

Hans R. WEIHRACH. — *Bayerisches Nationalmuseum München (Kataloge Band XIII, 5) Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen, mit einem Anhang: Die Bronzefiguren des Residenzmuseums*, Verlag F. Bruckmann, München, 1956, 1 vol. in-4°, X-240 p., 294 fig. dans le texte.

Dans la série des catalogues du Musée National de Munich, ce beau volume s'inscrit (avec un format plus commode) à la suite des *Bildwerke in Holz und*

Stein vom 12. Jahrhundert bis 1450 (de Ph. M. Halm et G. Lill, 1924) et des *Bildwerke in Elfenbein, Knochen, Hirsch- und Steinbockhorn* (de R. Berliner, 1926); mais il prendra place auprès des catalogues de L. Planiscig sur les bronzes de Vienne et de W. von Bode sur les bronzes italiens de Berlin, dans la bibliothèque de ceux qui accordent leur préférence à cette forme si séduisante de la plastique qu'offrent les arts du métal.

Enrichie, pour la circonstance, des œuvres les mieux conservées du Musée de la Résidence (durement éprouvée, comme on le sait, par la guerre), la série des statues, statuettes, bustes et reliefs du Musée National bavarois constitue une collection d'un exceptionnel intérêt; il faut remercier M. Hans R. Weihrach de nous en présenter les pièces, toutes les pièces (et certaines sont peu connues, étant restées longtemps mélangées aux antiques dans l'ancien Antiquarium royal), avec tant d'érudition et de méthode. Les notices, brèves mais précises, font à la critique des répliques une part heureuse, et l'on imagine le long et difficile travail d'enquête et de recherches dont les résultats sont ainsi sobrement et modestement énoncés, à chaque page. Conçu sur le modèle des catalogues archéologiques les plus sérieux, un tel ouvrage impose le respect.

Le classement est effectué en six sections : I. Art médiéval (nos 1-19); II. Art allemand de la fin du xv^e et du xvi^e siècle (nos 20-81); III. Art italien des xv^e-xvi^e siècles (nos 82-170); IV. Art d'Allemagne, de Hollande et de France aux xvi^e-xvii^e siècles (nos 171-210); V. Art italien des xvii^e-xviii^e siècles (nos 211-223); VI. Art d'Allemagne, de Hollande et de France aux xviii^e-xix^e siècles (nos 224-264). Les bronzes de la Résidence sont ajoutés en appendice (nos 265-293). Étant donné le nombre prédominant des bronzes de l'époque de la Renaissance et la proportion des documents d'art italien, la part des sujets d'inspiration antique, des adaptations et des copies d'antique n'est pas pour surprendre. Les archéologues méditeront sur l'abondance des portraits d'empereurs romains et des statuettes « hellénistico-romaines » exécutés au xvi^e siècle; ils relèveront l'intérêt documentaire des copies réduites du Marc-Aurèle à cheval, du Taureau Farnèse, des Centaures d'Aristéas et Papias, etc. Découvriront-ils beaucoup de sources antiques ayant échappé à M. Weihrach? J'en doute; ils hésiteront à suivre l'auteur quand il écrit, pour le torse n° 150 : « Offenbar Nachbildung des so. Narziss aus dem Kreise des Polyklet » (ni le mouvement du cou, ni la présence d'un appui sous l'aisselle gauche ne conviennent); ils parleront peut-être, et peut-être à tort, d'un kérés pour l'objet que le Satyre (ou plutôt « Pan ») n° 86 tient dans la main droite, et les mèches du saint Jean-Baptiste n° 68 évoqueront peut-être pour eux les mèches frontales d'un Sarapis; plus valablement, la tête de Faune n° 106 leur donnera l'occasion de suggérer que quelques « grotesques alexandrins » devaient bien être connus en Italie au xvi^e siècle, et l'Homme sauvage n° 19 (dont le bras gauche ne pouvait en aucun cas s'armer d'un bouclier) leur rappellera, avec son nez camus et son corps velu, les silènes ou papposilènes hellénistiques, pères nourriciers ridicules, qui portent sur l'avant-bras gauche un divin bambino et l'amuse en agitant de la main droite levée une grappe de raisin... C'est peu. A l'instar de l'information, l'illustration est excellente.

JEAN MARCADÉ.

LA CHRONIQUE DES ARTS

UN LIVRE A ÉTUDIER ET A RÉÉDITER : LES MEMOIRS OF PAINTING, DE W. BUCHANAN¹

Lorsque notre savant ami M. Gaston Brière, à la sollicitation de ses élèves, publiera son *Histoire des Collections*, les érudits apprendront l'existence du livre de Buchanan, paru en 1824, que seuls quelques savants comme MM. Davies, Denis Mahon, Denys Sutton savent lire et utiliser.

Ce livre de Buchanan rebute à la première lecture ; confus, rempli de listes d'œuvres d'art, d'acheteurs, de prix, sans table, inachevé, il semble illisible. Mais, lorsqu'on le reprend, on s'aperçoit que c'est une œuvre capitale qui rend compte de la dispersion des œuvres d'art sous la Révolution et l'Empire, et de leur afflux en Angleterre.

De nombreux homonymes de William Buchanan figurent dans la *Biographie Britannique*, mais lui-même n'y a pas de place. Pourtant, il en mériterait une par son activité et par les résultats qu'il a obtenus. Nous ignorons à peu près tout de sa vie malgré un court article nécrologique paru dans l'*Art Journal* de 1864 (pp. 131-132) qui nous est signalé par M. Martin Davies. Il est né en 1777 à Dalmarnock près Glasgow, il a fait des études juridiques à Edimbourg, puis, aimant les arts, il s'est occupé, dès sa jeunesse, de transactions dans ce domaine jusqu'à sa disparition, à l'âge de 87 ans.

Le premier volume de son ouvrage est consacré surtout aux grandes collections de la famille d'Orléans et de Calonne, toutes deux passées en Angleterre dès le début de la Révolution. Son étude sur la première collection peut être complétée par celle de Striensky sur l'histoire du Palais-Royal. Quant à la collection de Calonne, nous apprenons que ce ministre si calomnié, l'a laissé mettre en vente à Londres en 1795 par ses

créanciers, parce qu'il avait emprunté sur elle des sommes considérables destinées à soutenir les princes émigrés.

Cette même année 1795, nous voyons que Trumbull, attaché à l'Ambassade américaine, achète à Paris des œuvres importantes aux anciens nobles ruinés ; il acquiert notamment de M. de Pimodan, qui vient de sortir de prison, un Raphaël que celui-ci tient, par sa famille, du cardinal Mazarin, mais il se sépare rapidement de ses tableaux, par une vente chez Christies en 1797.

Puis paraissent Bryan, qui parcourt la Hollande ruinée par la guerre (1798), Fagel, Thomas Moore, Slade qui achète à Venise (où il reste « fasciné » par une belle italienne) la collection Vitturi et ses Claude, de nombreux marchands anglais qui parcourent l'Italie. L'auteur explique comment ils peuvent tant acheter : les grandes familles italiennes sont obligées de vendre pour faire croire à leur pauvreté, et, par conséquent, ne pas payer de contributions de guerre. Les princes vendent donc aux Commissaires ou aux banquiers français, lesquels revendent à des Anglais. Après Day, Ottley, Bryan, nous voyons paraître Buchanan lui-même qui achète les tableaux des collections italiennes à partir de 1802. Il réside en Angleterre, mais se sert pour ses transactions de l'entrepreneur James Irvine qui a formé, auparavant, la collection de M. Gordon. Les lettres d'Irvine, publiées dans le tome II de Buchanan, ont un intérêt considérable, et montrent comment les collections changent de main. Dans les années 1807-1808, il prospecte non l'Italie mais l'Espagne, et y a un nouvel agent, le peintre anglais Wallis, à qui sa qualité d'artiste permet de travailler malgré la guerre dans un pays dévasté, et d'assister sans encombre à la tragique journée du 2 mai 1808, peinte par Goya, et pendant

1. Londres, R. Ackermann, 1824.

laquelle, selon lui : « les Français se sont conduits avec la plus grande modération imaginable ». Les lettres de Wallis ont un intérêt encore plus grand que celles d'Irvine.

Buchanan évoque ensuite les voyages et l'activité du peintre-marchand français Lebrun. Nous pourrions compléter ce qu'il en dit par un petit cahier manuscrit de notre collection, intitulé : « *Etat de mes dépenses et achats, tant en Espagne que dans le Midi de la France et de l'Italie depuis le 18 janvier 1807 jusqu'au 22 décembre 1808.* » Lebrun y note son itinéraire et ses dépenses, malheureusement de façon succincte, mais en indiquant des achats d'œuvres importantes de Murillo, Velasquez, Titien. Ces œuvres ont été mises en vente à Paris en 1810, les meilleures ont été rachetées par Lebrun pour être revendues à M. Harris, marchand de Bond Street. Les guerres napoléoniennes arrêtent ces voyages et ces transmissions d'œuvres d'art.

Mais on voit durant les Cent Jours, et immédiatement après, de très grandes collections arriver entre les mains de Buchanan; celles du Général Sébastiani et de M. de Crochart, trésorier-payeur général de l'armée française à Madrid (tableaux espagnols), celle de Lucien Bonaparte, celle de Talleyrand (1817). Buchanan a essayé aussi d'acheter la collection réunie par Joséphine à la Malmaison; il est venu la voir lorsque lord Erskine lui a annoncé, au moment de l'entrée des Alliés à Paris, qu'on pouvait l'acquérir pour dix mille livres, mais l'Empereur Alexandre l'a achetée, et bien plus cher.

Buchanan, après 1815, parcourt de nouveau la Hollande, la Flandre et l'Allemagne, il revient à Paris où il achète la collection Morel de Vindé, c'est-à-dire l'ensemble incomparable de dessins et d'estampes réuni par Paignon-Dijonval (6.000 dessins et 100.000 estampes), qui sera revendu notamment à Sir Thomas Lawrence, au duc de Buckingham, à Dimsdale et au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.

Avec cette acquisition, s'achève l'ouvrage de Buchanan, dont on voit par ce résumé l'intérêt exceptionnel. Mais son activité continue; en avril 1823, il est encore une fois à Paris où le Maréchal Soult lui demande conseil à propos de sa collection de tableaux espagnols, réunie pendant la guerre dans la Péninsule, par des moyens discutables. Comme elle compte cent tableaux, Buchanan la juge invendable en bloc, mais il fait un choix de onze pouvant convenir au goût anglais; Soult, devant cette liste, s'écrie : « Ma foi, Monsieur, vous avez choisi les perles de ma collection, ces tableaux-là valent bien une province », et il demande à Buchanan d'en négocier la vente, mais la National Gallery refuse la proposition (il s'agissait, cependant, notamment, de la *Conception de la Vierge* de Murillo).

Les dernières années de la vie de Buchanan furent attristées par des difficultés d'argent, et par la faiblesse croissante de sa vue. Mais on voit l'envergure du personnage et l'intérêt qu'il y aurait à l'étudier en détail sinon à rééditer son livre.

G. W.

DANS LES MUSÉES

FRANCE

Le Musée Balzac, dont on espère la réouverture prochaine, a reçu récemment un don qui réjouira les balzaciens : un cliché photographique en couleurs de Mme Hanska, par Daffinger. On sait que cette miniature appartient à des membres de sa famille, qui ne l'ont même pas prêtée à l'exposition Balzac de la Bibliothèque Nationale; ils ont consenti à laisser exécuter cette photographie qui a été offerte au Musée par notre confrère *Connaissance des Arts*.

○

Sur le Musée d'Orléans où Mme Auzas, faute de place, ne peut exposer les tableaux flamands et italiens, voir *Arts* du 23 janvier 1957.

Le magnifique pont de Tours, construit par de Bayeux et Limay, aidés par Perronet (1764-1779) est menacé par un projet des Ponts et Chaussées, appuyé par le syndicat d'initiative. La Commission des Sites a écarté le projet de reconstruction de ce beau monument classé. Notre collaborateur, M. Boris Lossky, conservateur du Musée, prend position contre ce projet dans *Tours-France* de janvier-février.

○

Mme Marin de Pérouges (Ain) a voulu mettre le feu à l'église, car elle n'aimait pas les statuettes médiévales par lesquelles le chanoine Gonnnet avait remplacé les images en stuc qui décoraient les autels depuis 1900 (*Express*, 11 janv. 1957).

ALLEMAGNE

Die Kunst de janvier 1957 annonce que le Musée germanique de Nuremberg, qui a neuf ans d'existence, possède, dès maintenant, 150.000 estampes.

○

Une peinture dans l'église de Sainte-Catherine, à Lubeck, représentant Lazare ressuscité, était attribuée à l'école de Tintoret. Un nettoyage récent y a fait apparaître la signature de Tintoret et la date de 1576. On pense qu'elle a été peinte spécialement pour cette église.

○

ANGLETERRE

Dans une lettre au *Times* (10 janvier 1957), une lectrice expose son

regret de constater que le **British Museum** n'a que bien peu de chose dans le domaine des antiquités américaines; elle compare cette carence relative à la présentation des musées de Scandinavie.

La **National Portrait Gallery** a montré ses acquisitions pour 1956. L'inauguration a eu lieu le 6 janvier 1957. Le *Telegraph* du lendemain a vivement regretté que « cette exposition si bien arrangée ait été déserte ». Il est curieux de voir que le public anglais, qu'on croyait traditionnellement attaché au portrait, reste si froid devant une telle exposition.

A new description of **Sir John Soane's Museum**, par M. Summer-son, Londres, au Musée, 1956, 82 p., 32 pl., 7 plans. — Cet ouvrage nous donne une excellente description de ce musée.

Les **Trustees de la Tate Gallery**, dans leur *Rapport 1955-1956*, reçu récemment, attirent l'attention sur la difficulté qu'ils ont à satisfaire les demandes de prêts; ils craignent les risques d'expédition, et d'autre part, regrettent de priver les visiteurs d'œuvres intéressantes. En ce qui concerne les ambassades, ils ne leur accorderont plus que des prêts d'une durée maximum de cinq ans. Cette politique rigoureuse, enveloppée, dans le *Rapport*, de beaucoup d'urbanité et de précautions, semble très sage, et va certainement être suivie par d'autres directeurs de musées soucieux de conserver pour l'avenir les collections qui leur sont confiées.

Le point de vue opposé est défendu par Mme Clare Booth Luce (cf. *Post and Times Herald*, 25 déc. 1956). Elle annonce qu'à son retour en Amérique, elle persuadera les musées de prêter les « fabuleux trésors » de leurs réserves à des ambassades; elle fera campagne pour faire donner, par les Américains qui ne peuvent plus s'en servir dans leurs appartements modernes, des meubles anciens. Elle a déjà écrit au Département d'Etat en ce sens; M. M. E. Finley, président de la Commission des Beaux-Arts, et M. Leonard Carmichael, secrétaire de la Smithsonian Institution, l'appuient chaudement. L'article rappelle qu'à l'opposé d'autres gouvernements, les États-Unis ne fournissent à leurs ambassadeurs que des murs nus et des miroirs.

AUSTRALIE

A la **National Gallery** de Melbourne vient d'entrer la collection d'œuvres de Dürer, réunie depuis des années par Sir Thomas Barlows (300 gravures sur bois, 100 tailles-douces, 30 livres illustrés).

ESPAGNE

Le **Ministère de l'Education nationale espagnol** a publié les tomes XIII, XIV et XV des *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, qui donnent des inventaires de certains de ces musées et surtout la liste de leurs acquisitions.

Les acquisitions du **Musée du Prado** en 1954-1955 sont présentées par F.-J. Sanchez Cantón dans l'*Archivo español*, 1956, n° 114.

ETATS-UNIS

Une aile nouvellement construite a été inaugurée, le 23 février, au **Musée de Baltimore**, pour abriter la collection donnée par Mmes Claribel et Etta Cone, ainsi que les objets laissés par leur frère. Cette collection est connue dans le monde entier pour ses Matisse et ses Picasso (de Matisse, 43 peintures, 18 bronzes, 113 dessins, des gravures; de Picasso, 16 tableaux, 43 dessins, 2 bronzes). Le reste de la collection sert à montrer les origines de l'art moderne depuis Delacroix et Ingres jusqu'à nos jours.

M. Perry Rathbone, directeur du **Musée de Boston**, annonce l'achat des deux célèbres portraits du *Pasteur Elison et de sa femme* de la jeunesse de Rembrandt. Cet achat, fait à la famille Schneider de Paris, a épuisé le fonds William K. Richardson (\$ 500.000.) dit le *New York Times* (6 fév. 1957).

Un don de Mrs. Leigh B. Block a permis, avec l'aide du Hertle Fund, d'acheter un beau tableau abstrait de Juan Gris pour l'**Art Institute de Chicago**. La même personne a donné aussi un portrait de *Coqueret fils* par Monet (1881).

L'**Art Institute de Chicago**, dans son Bulletin n° 1 de février 1957, annonce aussi l'achat d'un tableau représentant *Judith*, par le peintre Jan Sanders van Hemessen.

Rocks and sea Smale Point, Maine, tableau de John Marin (1870-1953), a été acheté par le **Musée de Cleveland**, grâce au Norman O. Stone et Ella A. Stone Memorial Fund. Peint en 1931, cette œuvre se ressent de l'influence de Monet que Marin vit en France (cf. le livre sur lui de E. M. Benson, p. 24).

The **Denver Art Museum Quarterly** (hiver 1956), est publié sous la forme d'un catalogue explicatif des collections d'Art méditerranéen ancien, appartenant à ce musée. M. Otto Karl Bach, directeur du musée, présente cet état, bien illustré, des collections égyptiennes, grecques, étrusques et romaines; 200 pièces environ sont citées.

Parmi les nouvelles acquisitions présentées au public au **Wadsworth Atheneum de Hartford**, Connecticut, on remarque les œuvres suivantes : *la Fuite en Egypte*, par Ludovico Carracci; *Portrait de Femme*, par Salvator Rosa, ainsi que le premier portrait américain daté.

On annonce également les acquisitions suivantes : un *Paysage d'Eretat*, par le peintre américain George Inness, un pastel de Degas : *Avant le lever du rideau*, de la collection du peintre Romaine Brooks et une *Nature morte*, de Boudin.

Ce même Musée vient de recevoir d'un donateur anonyme un exemplaire de la *Pomone*, de Maillol.

La **Henry E. Huntington Library** a mis en bonne place un *Saint Roch*, de Jean-Baptiste Tiepolo, négligé jusqu'ici et que le professeur Morassi a remis en lumière.

Le **Minneapolis Institute of Arts** a pu rouvrir, grâce à un don important, son cabinet d'estampes et de dessins, fermé depuis la guerre; on y prévoit des acquisitions et des expositions.

Le **Neward Museum** (New Jersey), dans son *Bulletin* de janvier, annonce, parmi les nouvelles acquisitions, un *Couronnement de la Vierge*, attribué par M. B. Berenson à Lorenzo Bastiani, don du Dr Warner Münsterberger et un portrait de femme français du XVIII^e siècle, don de MM. James et Edward Rosenwald.

Un *Memento Mori*, œuvre d'un maître caravagiste, a été donné au **Isaac Delgado Museum of Art** de la Nouvelle-Orléans. Cette peinture a été attribuée à Jean Le Clerc de Nancy, qui, on le sait, travaillait en étroite association avec Saraceni.

Le **Musée de Philadelphie** annonce l'achat d'une peinture du Titien, *la Vierge et l'Enfant avec sainte Dorothée*. Il annonce également l'acquisition d'un tableau de Winslow Homer, de 1874, *Gloucester Farm*, acheté sur le fonds John H. Mc Fadden Jr.

Mrs. Stella Kamrisc, conservateur d'art indien, a publié dans le bulletin de ce musée, quelques nouvelles acquisitions en sculptures indiennes.

Le **Musée de Portland** (Oregon) a reçu en don de Mrs. Marion Bowles Hollis, *le Retour du cabaret* (ou *l'Ivrogne chez lui*), de Greuze.

La **Memorial Art Gallery**, de Rochester (N.Y.) annonce l'acquisition de quatre portraits, dont trois américains et un petit portrait de Bernier, par Ingres.

Le **City Art Museum de Saint-Louis** (Missouri) annonce l'achat d'un médaillon du III^e siècle, provenant des collections du Dr. David M. Robinson et publié par ce dernier dans l'*American Journal of Archeology*, janvier 1953.

Le *Bulletin* n° 3, 1956, de ce Musée, publie deux études, l'une sur Georges de la Tour par Williams N. Eisen-drath Jr., et l'autre, par M. Charles Nagel, sur une statuette égyptienne récemment achetée.

Le **Virginia Museum of Fine Arts** a acquis deux panneaux d'autel par le Maître de Hoogstraeten, représentant d'un côté un roi moresque avec saint Joseph, et de l'autre, saint Jean l'évangéliste et sainte Barbe. P. L. Near, conservateur des collections, démontre, dans un article publié dans le bulletin mensuel du musée, que le panneau central du triptyque était à l'origine *l'Adoration des Mages*, étudiée par M. Friedlaender, *Die Altniederlandische Malerei* (VII, pl. 110).

A la **National Gallery of Art de Washington** a été inaugurée le 19 janvier une rétrospective de l'œuvre de George Bellows.

Le **Worcester Art Museum**, dans son *Bulletin* de janvier 1957 publie un remarquable article du directeur de ce musée, Mr. Francis Henry Taylor, sur Alessandro Piazza, à propos de l'achat récent fait par le musée de quatre tableaux de ce maître représentant des scènes vénitiennes.

Un petit dépliant du **Worcester Art Museum**, largement diffusé, explique "You need your Art Museum, your Art Museum needs you". Le musée demande une contribution financière pour éviter un « déficit qui s'accroît rapidement », car il ne reçoit aucune aide ni de l'Etat ni de la Ville.

M. Winston F. C. Guest a fait don d'une stèle bouddhique chinoise du milieu du XI^e siècle à la **Yale University Art Gallery**. La statue, qui mesure environ 1 m. 60 de haut, représente le bouddha Sakyamuni et a été sculptée dans du marbre provenant de la province de Hopei, en Chine du Nord. Parmi les autres dons reçus par la Galerie d'Art de Yale University, citons : deux séries complètes de la *Petite Passion* (sur cuivre), de Dürer, offertes par M. Paul Mellon, ainsi que deux gravures sur bois des grandes séries du maître : *l'Apocalypse* et *la Vie de la Vierge*; M. Charles Y. Lazarus a fait don de soixante-dix-sept lithographies comprenant des œuvres rares de Géricault, ainsi que des gravures d'après cet artiste.

Le **Museum Purchase Fund**, fondé grâce à Gloria Vanderbilt Stokowski, est destiné à acheter des peintures américaines contemporaines afin d'en enrichir les différents musées. La sélection est faite par un comité de dix conservateurs ou critiques. En janvier, cette institution a fait une première exposition à l'Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover (Mass.).

Museums and our Children, by Charles Russel, New York, Central Book Company, 1956, XVI, 388 p. — Guide détaillé s'adressant aux éducateurs et expliquant comment on peut intéresser les enfants aux

musées. On a reproché à l'auteur, directeur du département éducatif de l'American Museum d'ignorer les expériences de ses confrères et de trop insister sur l'histoire naturelle.

ITALIE

Renato Bartocchi, de la Superintendance des Beaux-Arts de Rome, commence des fouilles à Vulci, où la cité étrusque semble intacte, enterrée sous des monticules. On y cherche notamment une inscription bilingue, donnant par cela même la clé du langage étrusque, et c'est pourquoi on fouille d'abord à la recherche des voies pavées de la ville, où une telle inscription semble avoir été nécessaire.

Sur la présentation nouvelle du **Castello Sforzesco**, à Milan (1450), due aux architectes Rogers, Belgiojoso et Peressuti, voir *Connaissance des Arts*, de février 1957.

POLOGNE

Europäische Malerei in Polnischen Sammlungen, 1300-1800, par Jan Bialostocki et Michal Walicki, Varsovie, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1956, in-4°, 582 p., 400 pl. noir et couleur. — Cet ouvrage avait paru l'année dernière en polonais; la présente édition allemande le rend plus accessible et permet mieux d'en apprécier le très grand intérêt. Les tableaux des collections publiques polonaises, classés par grandes époques, sont reproduits de façon très lisible et commentés par des notes substantielles, rédigées selon les méthodes les plus rigoureuses et avec une bibliographie à jour. Ce beau travail permet de se rendre compte de la richesse des collections polonaises en œuvres italiennes (dont la *Dame à l'hermine*, de Léonard) et flamandes. On trouve aussi plusieurs tableaux français comme le *Comte Potocki*, de David, ainsi que des portraits du XVI^e et du XVII^e siècle, dont deux *Henri III*. Le livre est à ranger sur les rayons des bibliothèques, à côté des meilleurs catalogues de musées.

SUISSE

Les **Trésors de la Bibliothèque centrale de Zurich** sont présentés avec de belles reproductions en couleurs de manuscrits, d'estampes, d'autographes, par le numéro de Noël de la revue *Du*.

NOMINATIONS ET PROMOTIONS

M. Pierre Petot, professeur à la Faculté de Droit de Paris, spécialiste du droit de l'époque franque, a été élu membre de l'Académie des Inscriptions, le 25 janvier 1957.

M. Lucien Prieur, architecte en chef des monuments historiques, adjoint à l'Inspection générale, est nommé, par décret du 7.1.1957, pour une période de cinq années consécutives, inspecteur général des monuments historiques, en remplacement de M. Herpe, atteint par la limite d'âge (*J. O.*, 12.1.1957).

L'Académie de Bordeaux a décerné une médaille d'argent au livre de **Gaétan Dumas**, *Carnets d'atelier* (réflexions sur l'art d'un peintre mort il y a deux ans).

Le **Prix National**, attribué chaque année à Paris, par le ministre de l'Éducation nationale, a été donné cette année à **Louis Sue** (né en 1875), dont on sait le rôle comme architecte, comme décorateur (foyer du théâtre de Chaillot, Fêtes de la Victoire en 1919, Exposition universelle de 1925, meubles au Metropolitan Museum of New York).

L'attribution du prix a suscité un article de Descargues dans les *Lettres françaises* (10 janvier 1957). L'auteur, tout en reconnaissant qu'oublier Sue était « une injustice », attaque le « jury d'État », Jacques Villon, et la politique officielle des Beaux-Arts.

M. William Scott Abell Dale a été nommé conservateur de l'*Art Gallery of Toronto*, au Canada.

On annonce que **M. F. Cleveland Morgan** a décidé d'abandonner la charge de président du Musée des Beaux-Arts de Montréal. Ce grand connaisseur a été membre de ce comité pendant quarante ans et les services qu'il a rendus à son musée le feront regretter de tous. (*The Times* du 9 janvier 1957 donne un article détaillé sur son activité et les services qu'il a rendus.)

M. Andrew Carduff Ritchie vient d'être nommé directeur de l'*University Art Gallery* de Yale. En accédant à ses nouvelles fonctions en juillet prochain à la tête de la plus ancienne galerie d'art universitaire des États-Unis, M. Ritchie abandonnera son poste actuel de directeur de la Section de Peintures et Sculptures du Museum of Modern Art de New York.

Entre 1942 et 1949, M. Ritchie fut directeur de l'*Albright Art Gallery* de Buffalo (New York). Vers la fin de la seconde guerre mondiale, il fut chargé de mission par le Service des Monuments et des Beaux-Arts de l'Armée américaine en Autriche, en vue de la récupération artistique. Il fut nommé Chevalier de la Légion d'honneur et fut élevé au

rang d'Officier de l'Ordre d'Orange et de Nassau, en remerciement de son travail efficace.

Ont été reçus en 1956 à l'Académie royale des Beaux-Arts de San Fernando de Madrid : **M. Gregorio Marañon**, qui avait pris comme sujet de discours *Le Greco*; **M. Luis Menéndez Pidal**, qui a fait son discours sur *l'architecte et son rôle dans le soin à donner aux monuments*. Il a évoqué notamment le devoir de l'architecte chargé de la conservation des monuments et spécialement le cas récent de l'Escorial, envahi par les fourmis blanches; **M. Luis Gallego Burin**, actuellement directeur général des Beaux-Arts et professeur à l'Université de Grenade, dont le discours avait pour sujet : *le Baroque de Grenade* (Alonso Cano, Churriguera); et **M. Joaquín Valverde Lasaarte**, artiste peintre, qui prononça son discours de réception sur *le Moment pictural des dernières années du siècle passé et des premières du siècle présent*. Il estime que le legs artistique du XIX^e siècle est aujourd'hui généralement mésestimé. Il souligne l'influence des impressionnistes français sur cette période de la peinture espagnole et étudie l'œuvre de Sorolla, Anglada Camarasa et Zuloaga. Il parle ensuite des italiens Mancini et Spadini, de Paul Cézanne. Il termine par un bref historique du voyage de Vélasquez en Italie et des influences que l'on en perçoit dans son art.

LÉGISLATION DES ARTS ET DES MUSÉES

Le décret du 18 janvier 1957, relatif aux conditions nécessaires pour prendre part aux **Concours de Rome** a paru dans le *J. O.* du 23 janvier 1957.

Le *J. O.* du 25 janvier 1957 publie trois arrêtés portant nominations et détachement d'**architectes** ordinaires des bâtiments civils et des palais nationaux à partir du 1^{er} janvier 1957.

Dans le *J. O.* du 30 janvier 1957 a paru l'arrêt donnant les règlements

et dispositions du **Diplôme national des Beaux-Arts**, institué par le décret du 11 août 1956. Ce diplôme comprend sept sections : peinture, gravure, sculpture, décoration plane, décoration en volume, art de la publicité, céramique. Chaque section comporte deux certificats : le premier sanctionne des épreuves théoriques portant sur trois parties : culture générale, culture régionale et technologie. Le second certificat sanctionne au contraire des épreuves pratiques comprenant une partie générale de dessin, une épreuve propre à la section choisie et enfin un

examen du dossier personnel composé librement par le candidat.

Par arrêté du 4 janvier 1957, les prévisions en recettes et en dépenses du budget autonome primitif de l'**Académie de France à Rome**, pour l'exercice 1957, sont fixées à la somme de 6.670.000 F (*J. O.*, 23.1.1957).

Par arrêté du 20 décembre 1956, un crédit de 400.000 F, applicable au chapitre Arts et Lettres, Enseigne-

ment et Productions artistiques, Subventions diverses, est transféré au chapitre Arts et Lettres, Indemnités et Allocations (*J. O.*, 17.1.1957).

Un arrêté du 15 janvier 1957 porte ouverture de crédits d'un montant global de 1.849.505 F, applicables notamment aux chapitres Arts et Lettres : Mobilier national et Manu-

factures nationales, Musées, rémunérations principales (142.202 F pour le premier ; 257.528 F pour le deuxième).

Dans le *J. O.* du 26 janvier 1957, a paru une liste d'aptitude aux fonctions de **conservateurs** des musées d'histoire naturelle, jardins zoologiques, jardins botaniques, vivariums, aquariums, classés pour l'année sco-

laire 1956-1957. Cette liste est établie par la Commission supérieure de muséologie.

Un décret du 9 février 1957, relatif aux conditions de recrutement et de rémunération de spécialistes sur contrat dans les services relevant de la **Direction des musées de France**, a paru au *J. O.* du 14 janvier 1957.

CONGRÈS — ÉCOLES — CONFÉRENCES

Un Congrès international des **Architectes et techniciens des Monuments historiques** aura lieu à Paris du 6 au 11 mai 1957. Il est organisé par la Compagnie des Architectes en chef des Monuments historiques de France, le président étant M. Jules Formigé. Trois sections : la mission de l'Architecte des Monuments historiques, sa formation, son recrutement ; les entreprises spécialisées dans l'entretien des monuments historiques ; les moyens techniques et scientifiques mis à la disposition des architectes et des entrepreneurs ; un rapport des architectes des Monuments historiques avec les archéologues ; leurs rapports avec les urbanistes.

Le programme du prochain **Congrès International d'Histoire de l'Art**, qui se tiendra à Paris du 9 au 14 septembre, a été préparé par une réunion des Historiens d'Art français, présidée par M. Marcel Aubert, le 5 janvier 1957.

Dans sa préface au **Rapport du Comité pour les Arts visuels de l'Université de Harvard** (1956), le président de cette institution, M. Nathan M. Pusey, a déclaré : « Il est temps de trouver un sens nouveau et de donner une direction nouvelle à l'étude des arts si celle-ci doit prendre un plein essor à Harvard dans les années à venir. » Le rapport recommande la révision des procédés administratifs actuels, ainsi qu'une modification du programme des étu-

des. Une *Division des Arts visuels* serait chargée à l'avenir de diriger les travaux de deux Départements intitulés : *History of Art et Design*, de même que des musées universitaires. Ce dernier groupe, comprenant les musées Fogg, Busch-Reisinger, le musée sémitique, et, en partie, les Peabody, seraient organisés dans le cadre de *Collections éducatives*. La création d'un théâtre universitaire a été mentionnée également dans ce projet.

Placé sous la présidence de M. John Nicholas Brown, le Comité était composé des membres suivants : MM. Francis Keppel, Donald Oenslager, Charles H. Sawyer, Wolfgang Stechow, George Wald et John Walker. M. Lane Faison, Jr., remplissait les fonctions de secrétaire exécutif.

A propos d'un paragraphe de notre *Chronique* de novembre, nous avons reçu une lettre de Miss Grace L. McCann Morley, directeur du San Francisco Museum of Art, qui nous fait remarquer que ce que nous avons appelé à tort le **stage d'études de Brooklyn** était destiné, non à former des conservateurs de musées, mais à réunir des « professionnels de musées » et quelques éducateurs pour étudier les moyens de mieux utiliser le musée comme moyen d'éducation. Miss Grace Morley insiste sur l'importance et le profit de cette rencontre, « un exemple de plus du rôle utile de l'Unesco, semant une petite semence qui tombe, dans la majorité des cas, sur un terrain extrêmement fertile, l'aidant à prendre racine et à

se développer ». « Peut-être, quelques-uns de ceux qui ont participé au *Stage* de Brooklyn ont-ils, pour une raison ou une autre, été mal équipés pour profiter de ce qu'ils ont vu et appris. Mais de tels manques ont été seulement un petit pourcentage du total... ».

Deux professeurs d'Histoire de l'Art de Yale ont, dans une conférence, remarqué que **l'intérêt pour l'art** ainsi que pour les **œuvres d'art**, croissait aux États-Unis avec une rapidité « stupéfiante ». Les musées, les cours sont de plus en plus nombreux. Ils en voient la raison dans le fait que le public prend conscience du vide de sa vie, et de la faiblesse des valeurs purement utilitaires et matérielles. Ils insistent sur l'importance des études d'art dans les écoles, à l'Université.

M. Constantin Marinesco, ancien directeur de l'Ecole roumaine en France, a fait le 1^{er} février, à l'*Académie des Inscriptions*, une communication sur **deux empereurs byzantins en Occident** : Manuel II Paléologue (1399-1400) et son fils Jean VIII (1439). L'auteur a montré comment cette visite a inspiré les artistes français et italiens.

M. W. Hoffmann donnera au Bernard College de New York un semestre de cours sur **l'art du XIX^e et du XX^e siècle**.

EXPOSITIONS

FRANCE

A l'instigation du Syndicat de la Presse artistique française, et avec l'aide de la Direction des Arts et Lettres, M. Julien Cain a ouvert une exposition **Gustave Geffroy** dans la **Galerie Mansart**. Cette exposition a rappelé aux jeunes générations l'existence et l'intérêt de Geffroy et des huit volumes de la *Vie artistique*, où sont regroupés les articles écrits par lui entre 1881 et 1900. Afin de mieux montrer l'originalité, à l'époque, des goûts de Geffroy, on a opposé sur les panneaux les œuvres que ce grand critique prônait, à peu près seul, et celles, aujourd'hui démodées, qui obtenaient au Salon les prix et le succès. Quelques esprits malicieux ont feint de se tromper, et d'admirer les œuvres honnies par le « prince de la critique ».

A la **Bibliothèque Nationale**, une exposition a commémoré le cinquantième de la mort d'**Ibsen** (organisée par MM. M. Gravier, A. Veinstein et J. Suffel). A cette occasion, M. Julien Cain expliquait aux visiteurs quel beau sujet de thèse fournirait l'étude de l'influence d'Ibsen en France, notamment sur les artistes.

Dans la salle du **Cabinet des Estampes**, où ont lieu de petites expositions temporaires, on a rappelé l'œuvre accomplie par **Duchesne aîné**, resté soixante ans en fonctions (1795-1855). Le grand conservateur a su s'intéresser à la fois à la gravure ancienne et à l'estampe moderne, à la gravure de maître et à l'estampe documentaire. Il a su protéger les pièces précieuses, et conserver à la collection son caractère menacé à la fois par les musées et par les instituts techniques.

En France, où on a trop tendance à oublier le rôle scientifique des conservateurs, une pareille manifestation est fort utile.

Une très bonne exposition du **Cirque**, accueillie avec beaucoup de faveur, a été organisée au **Musée des Arts et Traditions populaires** par M. G.-H. Rivière. Il a su réunir les éléments intéressants, variés, venant des collections publiques, et des archives privées, et les a présentées avec son goût habituel.

Le projet de MM. Ogé et Charpentier pour le nouvel état du **site de Montmartre** est présenté dans une exposition à l'Hôtel de Ville. Le projet est commenté par G. Pillement dans la *Revue de Paris* de janvier 1957. L'auteur de l'article engage en vain la ville de Paris à acheter l'hôtel construit par Brongniart au 55 de la rue Vaneau, afin d'en faire le **Musée Maillol**, « dans lequel ses héritiers proposent d'installer les collections du maître estimées 600 millions ».

On a pu voir au **Musée Paul-Dupuy, de Toulouse**, une exposition consacrée au peintre **Pierre-Henri de Valenciennes**. Cet artiste toulousain, justement célèbre de son temps, a été méconnu jusqu'au moment où la donation de la princesse de Croy au Musée du Louvre (1920) ait remis à l'honneur ses esquisses. Le catalogue de M. R. Mesuret est, comme toujours, un modèle; très complet (comprenant même, très intelligemment, « l'œuvre non exposée »), il est précédé d'une préface excellente, témoignant d'une rare culture, et dans laquelle l'auteur nous montre, par des exemples précis, que Lhote s'est rencontré avec les *Eléments de perspective* pratique de Valenciennes.

ALLEMAGNE

Au **Musée de Brême** la grande exposition **Pierre Bonnard** venant de Brunschwig, allant à Cologne.

Au **Musée de Cologne**, exposition de **500 ans de Céramique allemande**.

Au **Musée de Hambourg**, exposition **Paul Klee**.

Les dernières expositions à la **Haus der Kunst**, de Munich, ont eu un très grand succès : l'exposition **Cézanne** a reçu 93.000 visiteurs (vente de 14.000 catalogues), celle de **Van Gogh**, 131.500 (vente de 20.000 catalogues). 20.000 visiteurs ont assisté au film sur Van Gogh.

A **Offenbach**, près Mayence, exposition internationale de **livres d'enfants** au Klingspor-Museum.

A **Weimar**, exposition des **dessins français du XVII^e et du XVIII^e siècle** des collections locales.

Edmund Bickel présente dans *Die Kunst*, de janvier 1957, une exposition de **peintures contemporaines des Indiens de l'Amérique du Nord**, qu'on a vue dans divers pays d'Europe, mais non en Allemagne.

ANGLETERRE

Une controverse oppose dans le *Times* (notamment des 2, 3, 7 et 9 janvier 1957), partisans et adversaires d'un projet d'exposition d'**art russe** à la **Royal Academy de Londres**.

Au **Musée de Bristol**, exposition **Samuel Palmer** et son temps, organisée par l'Arts Council.

Grande exposition **Anna Pavlova** au **Musée de Leicester**, dessins de costumes, peintures, décors, photographies. On sait que la plupart des reliques de la grande artiste ont été données par son mari, M. Victor Dandré, au London Museum.

CANADA

L'**Art Gallery of Toronto** annonce une exposition (comparaison) de **60 tableaux avec copies**, reproductions et photographies aux rayons X. Cette exposition est faite dans le but d'apprendre au public à mieux regarder les tableaux.

ETATS-UNIS

Le **Whitney Museum of American Art** (New York) expose, le 9 janvier, la collection de **Karolic**, peintures américaines 1815-1865, donnée au Musée de Boston, et la collection particulière de M. Karolic.

L'**Institute of Contemporary Art**, à Boston, sous la direction de Mr. James Plaut, fête le vingtième anniversaire du musée en rassemblant des **œuvres-clés** qui avaient figuré dans les expositions organisées au musée dès sa fondation.

Le **Cleveland Museum of Art** présente une exposition sous le nom

de la **Tradition vénitienne**. La plupart des œuvres exposées proviennent de la collection permanente du Musée; s'y ajoutent des toiles prêtées par d'autres musées et collections particulières, notamment le célèbre portrait de Giorgione de la collection Arthur Sachs, qui avait été découpé dans le tableau : *le Christ et la Femme adultère*, de Glasgow.

Au **Newark Museum** de New Jersey, une exposition intitulée **Art italien du XX^e siècle**, a montré le développement de la peinture et de la sculpture italiennes de notre temps.

Au **Philadelphia Museum of Art**, a eu lieu une exposition de **Gravures de maîtres, 1440-1920**. Plus de deux cents gravures montrent le développement de l'art de la gravure depuis sa création jusqu'à nos jours.

Une exposition de **dessins et aquarelles de la collection de M. T. E. Hanley** est ouverte au **Musée de Philadelphie**. Il s'agit d'une sélection d'œuvres caractéristiques allant de Boucher à l'époque actuelle (Guardi, Blake, Goya, Prud'hon, Delacroix, Daumier, Ingres, Impressionnistes et Post-Impressionnistes).

Le **Virginia Museum of Fine Arts** (Richmond) rend hommage à Claude Monet par une exposition (ouverte le 9 janvier) : **Tribute to Monet**.

La **Library of Congress, de Washington**, a ouvert en septembre sa quatorzième exposition de **gra-**

vures. Les deux cents pièces sont toujours exécutées pendant l'année; cette fois le choix a dû être fait entre mille cent soixante-quinze pièces venant des Etats-Unis, du Canada et Cuba, Mexico et Puerto-Rico; toutes les gravures sont à vendre (10 à 60 dollars).

Le **Davison Art Center**, à Wesleyan University, a ouvert une exposition de peintures, dessins et gravures de l'école **maniériste**.

Le **Print Council of America**, formé en septembre dernier autour de M. Lessing Rosenwald, a publié une liste des **expositions d'estampes** qui seront faites dans les trois mois à venir dans treize Etats et dans le district de Columbia.

ISRAEL

Le **Musée d'Art moderne d'Haïfa** a montré, en février, une exposition intitulée **la Renaissance de l'Art de la Mosaïque en Israël**. La préface du catalogue (par F. Schiff) explique que le professeur Orselli, de Ravenne, est venu il y a quelques années former des restaurateurs et de jeunes artistes.

ITALIE

Récemment sont parties de Gênes, à bord du paquebot *Marco-Polo*, neuf caisses, contenant cent cinq toiles de vingt-cinq artistes, constituant une exposition de peinture contemporaine italienne, **Dix ans de Peinture italienne**, que la Biennale de Venise a organisée, à la demande des Ministères des Affaires étrangères et de l'Instruction publique. Cette exposition

sera présentée dans les principales villes de l'**Amérique du Sud**.

C'est la première fois que la peinture italienne des dix dernières années est présentée de façon organisée et à travers un choix de ses plus remarquables représentants. Ce choix a été fait par la section italienne du Comité international des experts de la Biennale de Venise.

Afin de permettre, en outre, de montrer l'origine de cet art contemporain, et les rapports qui unissent les différents artistes, on y a joint une série de toiles d'artistes récemment disparus, et dont l'importance historique est incontestable : Arturo Tosi (1871-1956), Filippo de Pisis (1896-1956).

PAYS-BAS

Une exposition du graveur **Andreas Schotel** a eu lieu en novembre 1956, au **Musée Boymans**.

L'exposition **Braque**, au **Musée Boymans** (déc. 1956) a été commentée par un excellent catalogue, d'une formule nouvelle, intelligemment mis en pages, avec des reproductions larges et bien placées. Il faut féliciter son directeur de sortir de l'ornière de ce genre de catalogues, encore très traditionnels en France comme en Amérique.

SUISSE

Une très grande exposition **Pissarro** a eu lieu au **Musée de Berne**, de janvier à mars; nous en rendrons compte bientôt. En même temps, le musée présente une exposition d'aquarelles et gravures de femmes peintres américaines.

NÉCROLOGIE

Albert Flament est mort en décembre. C'était un charmant chroniqueur de la vie parisienne entre les deux guerres. Son livre : *Le Bal du Pré Catelan*, publié en 1946, restera comme un journal intéressant de la vie artistique entre 1895 et 1899.

Robert Sterling Clark, un des plus distingués collectionneurs américains, est mort à Williamstown, Massachusetts, le 29 décembre 1956. Il avait fondé le *Sterling and Francine Clark Art Institute* à Williamstown, afin d'y placer l'importante

collection d'œuvres d'art assemblées par lui pendant de nombreuses années. Le musée, construit avec un goût hardi mais sûr, comprend en outre les derniers perfectionnements d'éclairage et de climatisation. La collection — restée longtemps inconnue — a été révélée progressivement au public. Précédant l'inauguration du musée, trois expositions organisées à *Williams College* ont fait valoir les trésors d'argenterie réunis par M. Clark. Un premier groupe de peintures et de bronzes de la période 1800, exposé en 1955, lors de l'ouverture au public des deux premières

salles du musée, était suivi un an plus tard par cinquante toiles de maîtres français du XIX^e siècle. A celles-ci venaient s'ajouter en octobre dernier trente-deux peintures de Renoir. M. Clark mourut avant d'avoir pu voir l'installation à l'Institut de son entière collection; de la Renaissance italienne au XVIII^e siècle français, beaucoup de chefs-d'œuvre viendront compléter les salles du nouveau musée.

Nous devons, faute de place, remettre au numéro de mai, notre revue des *Livres et Travaux*.

LES FAÏENCERIES FINES DE SAINT-PORCHAIRE



FIG. 1. — Chandelier aux initiales d'Anne de Montmorency
avec le monogramme de Diane de Poitiers rapporté.
Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris,
collection Dutuit (anc. coll. Fountaine).
(Photo. Archives Photographiques.)

ENTRE 1510 environ et 1565 naquit, se développa, atteignit la perfection puis disparut, un atelier français de faïence d'une exceptionnelle qualité dont l'étude a posé un certain nombre de problèmes qui ne sont pas tous encore résolus.

Problème de technique, d'abord : la terre dont se servaient les potiers de cet atelier est absolument blanche, sous vernis transparent. C'est une véritable terre de pipe, alors que les terres employées à la même époque aussi bien en Italie qu'en France sont toujours grisâtres et obligatoirement recouvertes d'émail coloré. Il faudra attendre le XVIII^e siècle pour que la faïence fine de terre blanche réapparaisse et se développe, en particulier en Angleterre.

Problème de localisation, ensuite : quelques-unes des premières pièces signalées portaient les armes de France et les croissants de Diane de Poitiers, si bien que le premier nom donné à l'atelier fut celui de « faïences de Henri II ». On remarqua en outre qu'une partie importante de la production semblait provenir de la France de l'Ouest et Benjamin Fillon proposa, en 1862, avec beaucoup d'arguments dont certains prêtent à sourire, d'y



FIG. 2. — Coupe aux armes de la famille de Malestroit. — Musée de Cluny.
(Photo. Archives Photographiques.)

moille, mort cette année-là, possédait des pièces en terre de Saint-Porchaire, mais elles n'étaient peut-être pas à ce moment dans toute leur nouveauté. Certaines pièces, aux armes de Pierre de Laval-Montmorency, baron de Bressuire, portent la brisure de Beaumont-le-Vicomte et comme telles sont certainement antérieures à 1528, date à laquelle Pierre de Laval, devenu chef de la branche de Laval, prit les armes pleines de sa maison. Peut-on vieillir encore certains spécimens de la fabrique de Saint-Porchaire? C'était l'avis de Molinier et celui de Gaston Migeon qui pensaient que certains décors pouvaient remonter à la fin du ^{xv}^e siècle³. Mais les motifs de rem-

voir la production d'un atelier établi à Oiron et protégé par Hélène de Hangest, veuve d'Artus Gouffier, seigneur de Boisy, ancien gouverneur de François I^{er}¹. Mais les textes produits par B. Fillon s'appliquent non pas à des pièces de forme mais à un pavage en faïence vernissée exécuté pour le château d'Oiron. La véritable identification fut imposée en 1888 par Edmond Bonnaffé. S'appuyant sur des textes, en particulier sur l'inventaire après décès de François de La Trémoille, l'auteur montre que l'atelier utilise de la terre de Saint-Porchaire (Deux-Sèvres)². L'inventaire après décès du connétable de Montmorency, qui signale aussi des pièces en terre de Saint-Porchaire, vint confirmer les découvertes de Bonnaffé.

Problème de dates d'exercice : le plus ancien texte analysé par Bonnaffé date de 1542; François de La Tré-

1. FILLON (BENJAMIN), *les Faïences d'Oiron, lettres à M. Riocreux*, s.l. (1862), in-8°, 8 p.

2. BONNAFFÉ (EDMOND), *l'Inventaire de François de la Trémoille et les faïences de Saint-Porchaire*, Vannes, 1888, in-8°, 5 p. (extrait de la *Revue du Bas-Poitou*). Id., *les Faïences de Saint-Porchaire*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} avril 1888.

plage de fenêtre encore absolument gothiques que l'on trouve dans certaines de ces pièces et qui sont signalés à l'appui de cette thèse sont toujours accompagnés de motifs d'arabesques qui, eux, ne peuvent pas être, en France, antérieurs à 1510.

Problème d'authenticité enfin. Les pièces sorties de l'atelier de Saint-Porchaire sont extrêmement peu nombreuses : une centaine environ, réparties aujourd'hui, toutes dans les grands musées du monde ou dans quelques collections qui, comme celles de la famille de Rothschild, sont les égales des plus grands musées. Il suffit de rappeler que Dutuit acheta, à la fin du siècle dernier, le chandelier de la collection Fountaine, la somme considérable de 91.875 francs, pour montrer leur valeur marchande, mais aussi pour pouvoir affirmer que des mystifications eussent été payantes. Un certain nombre de constatations troublantes pourraient être retenues pour qui voudrait tenter de prouver que la production entière date des environs de 1830, de l'époque où, on ne le sait que trop, l'intérêt des collectionneurs s'éveillait aux objets du moyen âge et de la Renaissance, en particulier quand ceux-ci pouvaient être rattachés de quelque façon soit aux femmes des Croisés, soit à Agnès Sorel, soit à Diane de Poitiers. C'est en 1830 seulement, qu'André Pottier révèle pour la première fois l'existence de cet atelier auquel il attribue vingt-quatre pièces en tout, dont la plus importante était l'aignière du cabinet de M. de Monville⁴. On ne peut suivre d'une façon évidente aucune de ces pièces au XVIII^e siècle. L'histoire des trois pièces de la collection Fountaine, à Narford Hall, qui auraient été dans la famille du collectionneur depuis un siècle et demi au moment où on les aurait découvertes dans la chambre d'un domestique où elles servaient de vases de fleurs, peut sembler à juste titre suspecte⁵, comme est

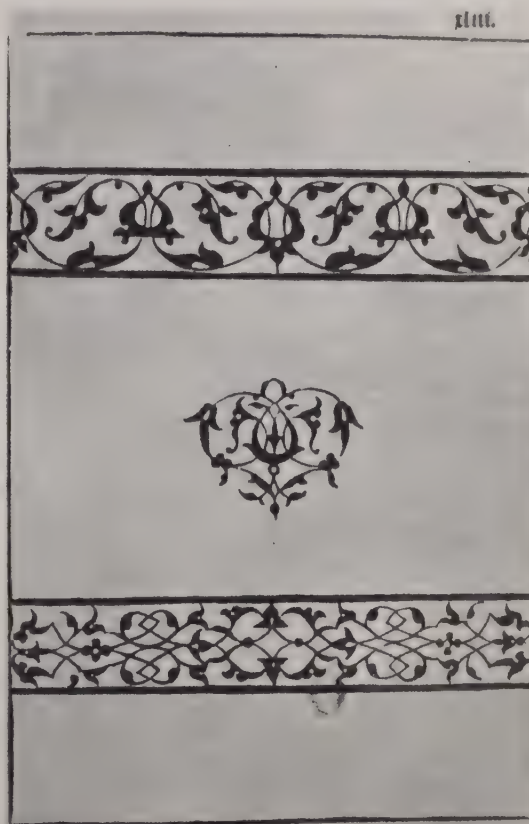


FIG. 3. — Frise d'arabesques et fleuron typographique d'après Pellegrini, *La Fleur de la science de pourtraicture*, Paris, 1530, pl. 43. (Photo. B. N.)

3. MIGEON (GASTON), *la Céramique en Occident*, dans : *Histoire de l'art...*, publ. sous la direction d'ANDRÉ MICHEL, t. V, 1^{re} partie, 1912, p. 474.

4. *Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts...*, dessinés... par N. X. WILLEMIN..., accompagnés d'un texte... descriptif par André POTTIER, Paris, 1839, in fol., t. II, p. 289.

5. CLÉMENT DE RIS (M. L.), *les Faïences de Henri II*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1860.



FIG. 4. — Entrelacs et arabesques circulaires, d'après Pellegrini, *La Fleur de la science de pourtraicture*, Paris, 1530, pl. 24. (Photo. B. N.)

comme certains progrès, celui-là ne serait pas à regretter! ... Et, en effet, en archéologie, la science est venue détruire souvent une charmante illusion, comme le réveil d'un beau rêve! ... Que de localités, autrefois douées d'un camp, soit d'Annibal, soit de Jules César, et qu'elles montraient avec un certain orgueil aux touristes visiteurs dont la curiosité se transmettait de génération en génération, sont devenues aujourd'hui

6. FILLON (BENJAMIN), *l'Art de la terre chez les Poitevins*, Paris, 1864, in-4°. L'auteur remarque que « ces poteries délicates, friables, impropres à aucun des besoins de la vie privée, n'ont pas été ... mises dans le commerce : ce sont des fantaisies décoratives ».

suspect aussi l'extraordinaire état de conservation dans lequel se présentent aujourd'hui des pièces si fragiles qu'elles semblent n'avoir jamais pu servir à un usage domestique et qui, cependant, dans bien des cas, n'ont pas une égrenure⁶.

Un soupçon dut, semble-t-il, effleurer dès 1860 Carle Delange qui étudia une à une toutes les pièces connues puisque, en conclusion de son étude, il écrivait : « Nul doute que si plusieurs personnes aussi compétentes (que M. Jacquemart) se mettaient à approfondir la question, le sphinx de la curiosité ne tarderait pas à être deviné, mais alors on peut se demander si,



FIG. 5. — Entrelacs et arabesques circulaires, d'après Pellegrini, *La Fleur de la science de pourtraicture*, Paris, 1530, pl. 53. (Photo. B. N.)

d'hui désertes de curieux, depuis que ces travaux ont été reconnus pour ne plus être des retranchements, mais bien des digues et des fossés creusés il y a un siècle pour les besoins de l'agriculture, et tombés eux-mêmes en ruine ou remplacés par d'autres et cela, on peut le dire, au profit de la critique, nullement de la chose⁷ ! »

Disons tout de suite que les rapprochements faits par Bonnaffé entre l'inventaire de François de la Trémoille et une coupe aux armes de la Trémoille, ou par d'autres, entre l'inventaire du connétable de Montmorency et le grand chandelier à ses initiales et à ses armes de la collection Dutuit, prouvent, sans contestation, que l'atelier n'est pas, en entier, l'œuvre d'un faussaire. Du reste, la coupe qui parut en 1815 à la vente Walpole, est signalée à une époque où ces pièces n'étaient pas encore appréciées et où, du reste, elles se vendaient pour quelques francs seulement. La meilleure preuve de l'authenticité de l'atelier, sinon de la totalité des pièces actuellement connues est la remarque de Sauzy, dans le catalogue de la collection Sauvageot, en 1863 : « Un exemple, pris entre beaucoup d'autres, prouvera combien était grande la différence des prix de cette époque (1827) à ceux d'aujourd'hui (1863). En 1827, M. Lhérie, un des plus intelligents marchands de curiosités de Paris, possédait une rareté que Sauvageot désirait acquérir : le marché fut bientôt conclu et M. Lhérie qui, certes, n'avait aucun motif pour lui céder un objet d'art au-dessous du prix qu'il avait alors, lui vendit pour 200 francs une splendide coupe du service dit de Henri II qui, aujourd'hui, vaudrait 20.000 francs⁸. »

Nous voudrions montrer ici

7. *Recueil de toutes les pièces connues jusqu'à ce jour de la faïence française dite de Henri II*, dessinées par CARLE DELANGE et publiée par HENRI et CARLE DELANGE, Paris, 1861, grand in-fol., p. 27.

8. *Musée impérial du Louvre. Collection Sauvageot*, dessinée et gravée à l'eau-forte par EDOUARD LIÈVRE, accompagnée d'un texte historique et descriptif par A. SAUZY, Paris, 1863, 2 vol. in-fol. Introd., p. 2, note 1.



FIG. 6. — Coupe de l'ancienne collection Revoil. — Musée du Louvre.
(Photo. Archives Photographiques.)

que, s'il y a des pièces authentiques, il y en a d'autres qui sont suspectes et que, dans bien des cas, les pièces conservées aujourd'hui et qui semblent intactes ont subi de profondes restaurations qui en ont souvent modifié complètement le caractère.

En épigraphe de notre étude, nous placerons volontiers cette remarque faite en 1864 par Benjamin Fillon : « L'appellation erronée de faïences de Henri II a fait ajouter plus d'un monogramme de ce prince, plus d'un croissant, plus d'un écusson fleurdelisé. C'était le moyen d'augmenter de quelques milliers de francs la valeur (de ces pièces)... M. Rondel, l'intelligent artiste qui a refait leur toilette, regrettrait lui-même, dans une conversation que nous avons eue ensemble, les erreurs involontaires qu'il a pu commettre⁹. » Nous allons nous efforcer de relever quelques-unes de ces erreurs.

La production connue de l'atelier de Saint-Porchaire, si nous mettons de côté certaines pièces décadentes qui appartiennent à la suite de Bernard Palissy et qui lui ont été attribuées à tort, est formée :

1° De pièces dont le décor est essentiellement composé d'« arabesques », dans le sens que l'on donnait à ce mot à l'époque. Ces arabesques se composent surtout de frises ou de fleurons inspirés d'éléments floraux stylisés ; elles ont été particulièrement à la mode dans le décor du livre en Italie dès la fin du xv^e siècle ; on en trouve de bons exemples au début du xvi^e siècle dans des reliures exécutées à Blois par un atelier travaillant pour le roi.

2° De pièces s'inspirant des motifs décoratifs inventés par Francisco Pellegrini, de Florence, et popularisées par un recueil publié à Paris en 1530 par Jacques Niverd sous le titre : *La fleur de la science de pourtraicture et patrons de broderie façon*



FIG. 7. — Salière aux armes de France avec la couronne ouverte rapportée. Musée du Louvre, collection Sauvageot. (Photo. Archives Photographiques.)

9. FILLON (BENJAMIN), *l'Art de la terre chez les Poitevins*, Paris, 1864, in-4°.

arabique et italique¹⁰. Les motifs de Pellegrini sont tantôt des jeux de rinceaux imités des tapis et des faïences de la Perse, tantôt des ornements floraux accompagnés d'entrelacs de rubans.

3° De pièces plus tardives qui allient le style de Pellegrini à certaines fantaisies décoratives où apparaît la transposition à plat du relief à la façon des gravures de Du Cerceau.

Dans un art où les œuvres peuvent être exactement datées, comme la reliure par exemple, dont les rapports avec la faïence de Saint-Porchaire ont été souvent signalés, nous n'hésiterions pas à dater la première période de 1510 à 1530, la seconde de 1530 à 1555, la troisième pouvant s'étendre jusqu'en 1565. Ces dates sont données ici avec toutes les réserves qui conviennent.

A titre d'exemple, signalons que les jeux d'entrelacs italiens qui ornent la panse de l'aiguière de la collection Rothschild ou le fût du chandelier de la collection Dutuit (fig. 1) sont imités d'ornements dont on découvre les prototypes dans certaines reliures de la fin du xv^e siècle en Italie.

Les frises d'arabesques qu'on trouve dans les salières de la collection Sauvageot au Louvre (fig. 7) ou dans la coupe du musée de Cluny (fig. 2) (en particulier une frise formée de griffons stylisés) s'apparentent aux arabesques utilisées à Blois, entre 1503 et 1516 par le relieur royal étudié jadis par Emile Dacier¹¹.

Les fleurons incrustés en brun ou en noir dans la pâte blanche d'un grand nombre de pièces de Saint-Porchaire ont



FIG. 8. — Biberon avec un pélican sur son aire imité de la marque de l'imprimeur de Marnef rapporté. Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, collection Dutuit. (Photo. Archives Photographiques.)

10. L'unique exemplaire connu de l'édition de 1530, conservé à l'Arsenal, a fait l'objet d'une édition en fac-similé avec une introduction par GASTON MIGEON, Paris, J. Schemit, 1908, in-8°.

11. DACIER (EMILE), *les Premières reliures à décor doré. L'atelier des « reliures Louis XII » dans Trésors des Bibliothèques de France*, fasc. XVII, 1933.

leurs modèles dans les ornements typographiques mis à la mode dans les éditions aldines au début du XVI^e siècle et repris par les relieurs français vers 1525-1530 (fig. 3).

Les rapprochements que l'on peut faire entre le décor du couvercle de différentes coupes et les planches XXXIV et LIII du recueil de Pellegrini sont évidents (fig. 4 et 5).

Les couronnes de feuillage qui entourent souvent, dans les pièces de Saint-Porchaire, les attributs ou les monogrammes de Diane de Poitiers, sont copiées d'ornements identiques, poussés au centre des plats de certaines reliures, en particulier des reliures faites pour l'amateur lyonnais Benoît Le Court.

La coupe de la collection Revoil (fig. 6) au Louvre et une autre dans la collection Rothschild, sont de bons exemples de la fusion qui se fit entre les ornements inventés par Pellegrini et le décor gravé par Du Cerceau.

Après avoir ainsi caractérisé rapidement les principaux types de la faïence de Saint-Porchaire, venons-en à l'étude de certains éléments particuliers du décor.

Et tout d'abord que penser des armes de France qui ornent certaines pièces et qui, même, ont donné un instant le nom de faïence de Henri II à la production de tout l'atelier.

Au fond des coupes du Louvre (collection Sauvageot) et du musée de Sèvres, les armes de France sont dans un écu à la française, sommé d'une couronne fleuronée ouverte et entouré du collier de l'ordre, le tout de grand module et de bon style.

Rappelons ici que François I^{er} a modifié la couronne de France dans les emblèmes officiels à partir de 1519. A cette date, Charles-Quint est élu à l'Empire mais, selon l'expression des juristes, le roi de France est empereur en son royaume : pour manifester clairement qu'il ne reconnaît aucun pouvoir temporel supérieur au sien, François I^{er} adopte alors la couronne fermée.

Les reliures royales de la seconde partie du règne sont toujours timbrées de la couronne fermée. Par contre, dans les encadrements gravés des *Heures* publiées par Geoffroy Tory en 1525 on rencontre encore des F sommées de la couronne ouverte, alternant avec des salamandres : c'est là une erreur héraldique qui ne serait pas admissible pour des objets faits spécialement pour le roi, compte tenu de l'importance politique attachée au symbole de la couronne fermée.

Si, comme la qualité des deux coupes nous incite à le penser, les armes royales n'ont pas été ajoutées au XIX^e siècle, on doit dater ces pièces des environs immédiats de 1519. Le fait que la couronne soit fleuronée et non fleurdalisée n'est pas suffisant pour faire suspecter l'authenticité des armes.

Le plus souvent, les armes de France, toujours avec la couronne ouverte et de très petit module, apparaissent dans le décor des cols, des pieds, des anses ou sur des écus tenus par des putti. C'est le cas, entre beaucoup d'autres, de la salière de la collection Sauvageot, au Louvre (fig. 7). Benjamin Fillon déjà, signale qu'il s'agit

là d'une restauration due à l'habileté de Rondel. On pourrait, à la rigueur, penser que les armes de France avec la couronne ouverte, associées aux emblèmes de Diane et au monogramme de Henri II, sont antérieures à la mort de François I^{er} et désignent le dauphin (la couronne ouverte étant alors justifiée) mais, dans tous les cas où les armes ne font pas partie du fond même du décor, il est beaucoup plus tentant d'y voir une restauration de Rondel. C'est la seule explication que l'on peut donner valablement, par exemple de la coexistence dans le chandelier de la collection Dutuit, d'un écu de France, d'un monogramme de Diane portés par des putti et des armes de Montmorency avec l'initiale A du connétable dans les entrelacs.

Dans toute la série des pièces aux armes de France ou aux emblèmes de Diane, la coupe de la collection Rothschild (Delange 41) est la seule à porter une couronne fermée. Comment ne pas suspecter cependant une restauration quand on voit que cette couronne, du reste très maladroitement dessinée n'est pas sommée d'une fleur de lis, que l'écu est entouré d'un collier avec coquilles mais sans médailles et qu'il porte non pas les fleurs de lis mais les croissants de Diane. C'eût été vraiment bien de l'outrecuidance de la part de la grande sénéchale de manifester ainsi sa souveraineté.

Dans le drageoir Soltikoff (Delange 45), le fond de la coupe est orné de trois fleurs de lis. Dans le fond du couvercle, un portrait de femme de profil. L'hypothèse fut émise qu'il s'agissait d'une part des armes du roi, d'autre part du portrait de Diane : aussi, le drageoir, vendu 1.550 francs à la vente Préaulx, fut-il porté à 12.600 francs à la vente Soltikoff. Benjamin Fillon remarque le premier que les fleurs de lis étaient placées non pas 2 et 1, mais 1 et 2 : ce n'étaient donc pas les armes de France et le bel échafaudage s'écroulait. Au lieu de proposer comme propriétaire du drageoir un personnage d'une famille secondaire dont les armes portaient les fleurs de lis 1 et 2, pourquoi Benjamin Fillon ne reconnut-il pas encore ici une des « erreurs » de Rondel ?

Ce restaurateur audacieux doit aussi à notre avis être l'auteur de tous les dessins « genre XVI^e siècle » qu'on trouve sur des pièces de Saint-Porchaire, comme la salière Tussau, par exemple (Delange 15) ; c'est à lui vraisemblablement aussi que l'on doit l'idée d'avoir copié sur le Biberon Dutuit en particulier (fig. 8), la marque de l'imprimerie de Marnef (un pélican sur son aire), décor que rien ne peut justifier.

Seule une étude scientifiquement menée par des spécialistes de la faïence pourra nous indiquer comment furent faites les restaurations, si même elle ne va pas plus loin en classant parmi les faux certaines de ces aiguères, de ces bouquetières ou de ces coupes qui excitèrent d'une façon si extraordinaire, il y a un siècle, la passion des amateurs.

LOUIS-MARIE MICHON.

RÉSUMÉ : *The Saint-Porchaire earthenware.*

Between 1510 and 1565, there arose, developed, reached perfection and finally disappeared a French China « atelier » of exceptional quality, the study of which has raised a certain number of problems, some being still unsolved. There is the problem of the technique: the clay used is pure white, under a transparent glaze. There is the problem of localization: with the help of different texts, particularly the posthumous inventories of François de la Tremoille and the « connétable » de Montmorency, this china has been proved to come from St Porchaire (Deux-Sèvres). As for the problem of the dates between which the atelier thrived, it can be solved, thanks to a study of the different designs and arms with which the china ware was decorated. The most delicate problem remains that of the authenticity: the « atelier » of St Porchaire produced very few articles, and those known to us are closely studied in this article, as are the history and origin of those possessed in the different museums and collections.

Then, the author defines the style of the produce of St Porchaire and characterizes three principal types of china, corresponding to three periods, which he succeeds in dating. Finally, certain obvious points of similarity with book-binding illustrated by striking examples, and a study of certain distinctive elements in the designs of the china (the arms of France, the « open » or « closed » crown of François I) provide useful information for this study.

AFTERTHOUGHTS ON THE CARRACCI EXHIBITION*

3. ANNIBALE CARRACCI

SIXTY-SIX paintings in the exhibition were catalogued by Gian Carlo Cavalli under Annibale's name, making it clear, however, that one was regarded as a copy (65), and one (103), with good reason, as a workshop derivation²⁶. As has already been said, the writer would prefer to deduct three for transfer to Ludovico (52, 67, and 72), and, of the sixty-one remaining, finds difficulty in accepting the attribution to Annibale of four, one of which he would regard as school work. We shall now review these sixty-one works.

Annibale's earliest phase centres around one fixed point, the *Crucifixion and Saints* (48) dated 1583. It shows him as a highly individual personality, whose experiences have however not yet extended beyond local horizons. As has been often pointed out, he has evidently been interested in the work of Bartolomeo Passerotti (and perhaps of his own contemporary Cesi). Though the work is clearly that of a young painter, it has remarkable force and confidence. The handling, though no doubt based on the example of Passerotti, is nevertheless something quite different from the latter's, which, despite its breadth, never quite avoids a linoleum-like quality, too slick and smooth to come to life. Annibale's touch is far coarser and more broken, but has a bold vigour which redeems it and testifies to a fresh and enterprising young mind.

Arcangeli expressed the view that the controversial *Butcher's Shop* (49; detail, fig. 1) would prove to be closely associable with the *Crucifixion* when they were

* La première partie de cet article a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1957.

26. The copy on panel (not canvas) of the *Self-portrait on the Easel* (65) was of course exhibited for its iconographical interest, in the absence of the probable original in Leningrad; the date would be late, judging from the drawing (Catalogue of Drawings, No. 122). The *S. Sebastian* from Quimper (103) is probably derived from a design of Annibale, but the execution is far below the level of the master himself in his late period. Like the variant at Dresden, it must be a workshop picture; Boschetto was the first to suggest this, attributing it to Albani. Its presence at the exhibition was illuminating, as it enabled the perceptive to grasp the very considerable difference in quality between Annibale himself and his then not very experienced pupils, such as the young Albani and Domenichino.

brought together at the exhibition. And so it turned out, in the opinion of Cavalli, who catalogued the painting, and of the writer, whose views were summarised in the relative entry in the catalogue of drawings (No. 84). For Voss, in commenting on the exhibition, a final opinion was not yet possible (though he illustrated the picture as Annibale), while Jaffé went most of the way towards accepting the writer's standpoint that the responsibility for it must be substantially Annibale's. Both Voss and Jaffé seemed to be disconcerted, naturally enough, by its uneven quality and the presence of certain evident crudities. The writer, who maintains his view with increased conviction, would insist that these are explicable by reason of the early date of the picture, which could even have been painted before the *Crucifixion* (that is to say, in 1582), and would contend that it is consequently not really necessary to produce a scapegoat, in the person of the admittedly less gifted Agostino, in order to account for them. We know absolutely nothing of Agostino's that is anything like as close in texture to the *Butcher's Shop* as is Annibale's *Crucifixion* (which is not without crudities, too). There seems little doubt that the picture was conceived quite casually as a comic exercise for private diversion in the workshop; it is hardly surprising therefore that some parts are more elaborated than others, though the whole was evidently brushed in at speed. However, in such circumstances one is perhaps not justified in excluding *a priori* any possibility of some fractional intervention on the part of Agostino; but the essential spirit of the jest is surely Annibale's²⁷.

The *Young Man Drinking* (50) seems to the writer to be relatively close to the *Butcher's Shop*, but probably rather later; slightly later, perhaps, even than the *Crucifixion*, which would mean a dating of 1583-1584. Cavalli's conclusion does not perhaps emerge very clearly from his catalogue entry, but he reviews and seems to reject (surely correctly) the possibility that certain weaknesses could be taken as indicating the presence of the young Agostino²⁸. It is worthy of note that both this and the closely related composition at Oxford bore traditional attributions to Annibale²⁹. To the same group, but slightly later again, and thus about 1584, must belong the spirited head of a *Laughing Youth*—or is it an elderly woman?—from the Borghese Gallery (54; on paper, much improved by cleaning during the exhibi-

27. It may be borne in mind that the traditional attribution in the mid-eighteenth century was to Annibale. My own guess is that the picture is a kind of take-off or parody of Passerotti's "line of business" in this type of subject, which must of course have been perfectly familiar to the Carracci; the comic halberdier to the left is a pure caricature of the Passerottian cliché.

28. Cavalli adds that if the hypothesis of Agostino's authorship were to be entertained, the picture would have to be dated considerably later. I find this argument very difficult to follow, but would agree with his conclusion to the effect that the responsibility of the much older Agostino for the painting is improbable. Indeed, I would say impossible: the handling of Agostino's mature pictures bears not the slightest resemblance to this.

29. The *Young Man Drinking* was given to Annibale in the Borghese inventory of about 1693, while the Oxford picture (now a repainted wreck, but representing a youth drinking with his left hand and holding a fiasco in his right, and obviously originating from the same address) came to Christ Church in the mid-eighteenth century with the same attribution. Voss coupled the exhibited picture with the *Butcher's Shop* in his article on the exhibition, saying that a final opinion on the two was not yet possible. However, in his *Malerei des Barock* (1924, p. 689) he had already confirmed the traditional attribution of the Christ Church picture (No. 174, then called Neapolitan School).

tion)³⁰. At this juncture it is necessary to consider the so-called self-portrait of Annibale with his father (64). This is extremely difficult to date on stylistic grounds, as there are no very close parallels to it in Annibale's accepted works. But the date of about 1590 suggested by Cavalli in the catalogue seems impossible stylistically (the picture is quite un-Venetian), and also iconographically—if one accepts it as a self-portrait of Annibale³¹. The latter I am inclined to do, and would guess the painter's age as about 24. A certain Passerottian air about the picture and an ingeniousness which seems nevertheless a little inexperienced would not militate against a dating of around 1584, though



FIG. 1.—ANNIBALE CARRACCI.—Detail from *The Butcher's Shop*. *
Oxford, Christ Church.

the picture must remain very much of a puzzle. More obviously of 1584 could be the *S. Francis adoring the Crucifix* (56), which has passages which derive from the *Crucifixion*³², and others which take us on³³ to the astounding *Bean-Eater* (59;

30. It was Roberto Longhi who rightly insisted nearly thirty years ago that this must be an autograph work of the young Annibale.

31. I cannot agree with Cavalli that the painter portrayed could be anything like as old as thirty.

32. The apparent *sfumato* in the *S. Francis* should be largely discounted as being due to the condition.

33. It foreshadows the *Baptism* of 1585, and is not out of place in the same year as Annibale's contributions, as I see them, to the frieze of *Jason and the Argonauts* in Palazzo Fava.

* A complete series of photographs of the exhibition were carried out by A. Villani e Figli of Bologna (Via Santo Stefano, 17); except when otherwise stated all reproductions have been made from these photographs.



FIG. 2. ANNIBALE CARRACCI. Detail from *The Bean Eater*.
Rome, Galleria Colonna.

details, fig. 2 and 3), transformed by the removal of discoloured varnish just before coming to Bologna, and one of the revelations of the exhibition. The latter is related to the Passerottian idiom, no doubt, but one cannot seriously question after the cleaning that Annibale is responsible for it³⁴. It is the culminating, and most satisfying, work of this first phase, and must date from about 1584-1585, just before the *Baptism* of 1585 (58), with which it has more affinities in execution than may appear at first glance.

Two works which must precede the *Baptism* remain to be discussed. The *Fête Champêtre* from Marseille (63) combines occasional crudities of touch with passages of considerable perception and originality—the same dilemma of unevenness which we originally encountered in the *Butcher's Shop*. It is close to, but could hardly follow, the dated works of 1585, and must be contemporary with the frieze

34. Federico Zeri kindly informs me that he will publish in his forthcoming catalogue of the Pallavicini collection an inventory of Cardinal Lazzaro Pallavicini of 1679 in which this picture is recorded as by Annibale; it passed into Colonna possession not long after.

of *Jason and the Argonauts* in Palazzo Fava which bears the date 1584³⁵. The *Allegory* from Hampton Court (53) was without attribution until the independent opinions of Roberto Longhi and Hermann Voss (the former giving it positively to the young Annibale, the latter tentatively) were recorded in Collins Baker's catalogue of 1929, which also mentioned that Longhi located it in the vicinity of the *Baptism*. The attribution has perhaps up to now been regarded as still somewhat speculative, possibly owing to its unsatisfactory state and the difficulties of comparing the picture with related work. These latter obstacles were diminished at Bologna, in so far as the *Allegory* was in the exhibition together with the *Baptism*, and the Palazzo Fava was accessible not far away. The writer has for his part become entirely convinced that the attribution is correct. Connections with the *Baptism* are clear enough (see the handling of certain draperies), and the relationship with the *Jason* frieze, recently emphasised by Arcangeli, is particularly striking³⁶. The date must

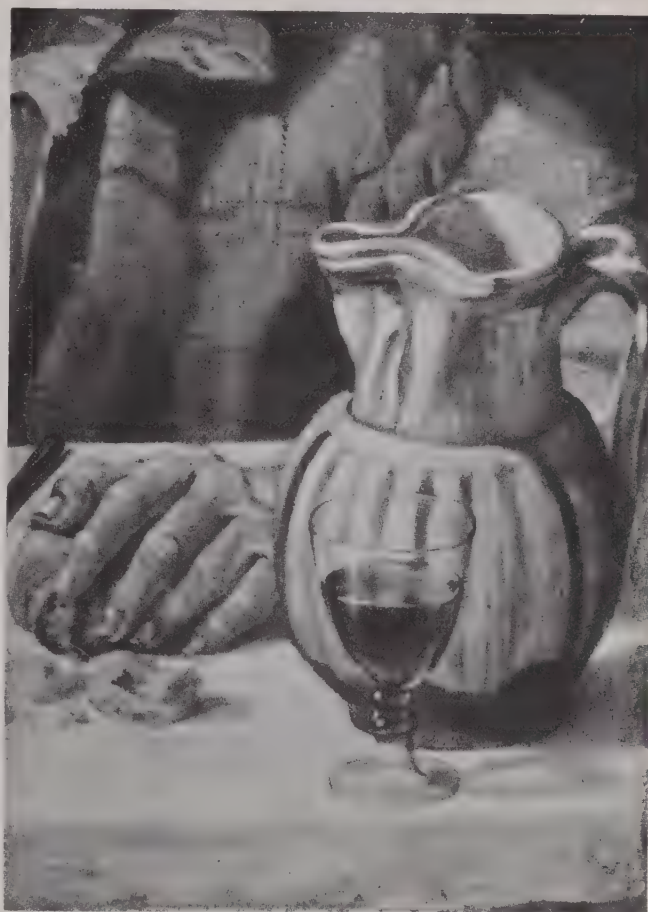


FIG. 3.—ANNIBALE CARRACCI. —Detail from *The Bean Eater*.
Rome, Galleria Colonna

35. The original entry for the drawing connected with this in my catalogue of drawings (No. 92) should be amended accordingly. I had only studied the picture in photograph before the Exhibition.

36. Jaffé also found the link convincing (*op. cit.*, p. 393, note 8). Figures with a rather similar squat appearance can also be found in certain parts of the frieze which seem to me to be by Annibale, and other resemblances include those of facial type, lighting, and the characteristic arrangement of the draperies. Perhaps my point of view will be made clearer if I indicate the division of hands as I see it (subject, of course, to the reservations necessitated by the poor state of the frescoes). Adopting the numbering given by Malvasia (*Felsina Pittrice*, 1678, I, pp. 369-371) it would seem to me that Annibale is responsible for the whole wall on the right as one faces the windows (that is, Malvasia's scenes I to V, and the *statue finit* between them) and for scenes VII and IX on the wall opposite the windows. The remaining *statue finit* could well be by Agostino, as well as scenes X, XIII, XV, and XVIII, leaving Ludovico with scenes VI, VIII, XI, XII, XIV, XVI, and XVII. In my view a very positive personality emerges from the sections here given to Annibale, and I can see a number of connections between them and such works of the next year as the *Baptism* (58) and the Parma *Pietà* (60). The dividing line between Agostino and Ludovico is less clear. The four scenes given to Agostino



FIG. 4.—ANNIBALE CARRACCI.—La Pêche.
Paris, Louvre. Cliché Agraci.

be 1584-1585, as originally proposed by Longhi, and accepted by Cavalli³⁷.

With Annibale's *Baptism* from San Gregorio (58), dated 1585, we sense a first broadening of horizons; he has obviously just been to Parma, and this elaborate altarpiece bears witness to the interest which Correggio had awakened in him. It is still very much a young man's work, with a good deal of the brilliant but undisciplined

show similar interests and limitations as his picture of 1586 (37), but it may be that they could be increased at the expense of some of those given to Ludovico (conceivably in collaboration with the latter?); nevertheless scene XVI, for instance, is far above Agostino's class, and can only be by Ludovico.

37. It is at this juncture of Annibale's career, concerning which we are not altogether without information, that Arcangeli and Cavalli, following a suggestion of Longhi, tried to find a place for a *Pietà* of extremely strong Tuscan flavour (51, on panel, from the Naples Gallery). For Voss, Jaffé and Cesare Brandi the picture is indeed Tuscan (and I entirely agree with them); the two former thought of the circle of Cigoli, while Brandi had the possibility of Casolani in mind. And it is, I think, fair to say that the overwhelming majority of scholars visiting the exhibition found the greatest difficulty in understanding why the picture was present. The reason is, one supposes, to be sought in the alleged journey of Annibale in Tuscany, which is however a matter of pure hypothesis, unsupported by any written source. It can be argued from certain authentic pictures of Annibale (very few in number) that for a brief moment Annibale could have undergone Tuscan-Baroccosque influences. My own view is that this can very easily be exaggerated, and is in any case not of such depth as to render a period of study in Tuscany obligatory. But what we are faced with in this *Pietà* is a painting which (1) is imbued with the Tuscan spirit to an extent vastly in excess of that in any known picture of Annibale, and (2) can only have been painted by someone who had been working in that idiom for an appreciable period (let us say, well over a year at any rate). The cap will not fit Annibale; we have quite sufficient knowledge of his work at this moment to realise that he had no time to spare to learn (and unlearn, too!) this kind of really intimate familiarity with an alien artistic tongue.

It will be evident, of course, from what has been said that I find myself unable to follow the suggestion of Ferdinando Bologna (as expressed in *Paragone*, 83, November 1956, p. 8) to the effect that the influence of Anselmi could be behind this picture. I doubt if any idea of Parma would have come to mind at all if the name of Annibale had not been first put forward for the work; for me, however, the latter remains quite unrelated to anything generally accepted as by Annibale.



FIG. 5.—ANNIBALE CARRACCI.—Detail from *La Pêche*.
Paris, Louvre. *Cliché Agraci*.

impulsiveness which is to be seen in Palazzo Fava. The handling is still notably broad, even coarse, with none of the softness and delicacy of Correggio himself, or of certain later artists, such as Barocci, who derived from the Correggesque tradition. What at first glance may look not unlike another Mannerist machine is in reality something much more personal, a not very discriminate paean of triumph of a young artist who suddenly senses his great potentialities and soars impetuously but happily on new-found wings. But even such an almost intemperate outburst of skill does not obliterate Annibale's innate feeling for nature, as evidenced by the landscape fragments—particularly in the right bottom corner. The moment of the *Baptism*



FIG. 6.—ANNIBALE CARRACCI.—The Madonna enthroned with three Saints. Dresden Gallery.

was extremely short-lived, for the *Pietà* from Parma followed in the same year. Between them seems to be the portrait of the banker Turrini from Oxford (55) in which a Passerottian formula suddenly becomes, as Malvasia says, “di viva carne”³⁸. The *Pietà* (60), which necessarily followed so soon after in time, is a work of much greater maturity than the *Baptism*. Here Annibale has looked more deeply at Correggio, yes, but in doing so has simultaneously understood what the example of his predecessor had to offer towards the formation of a new artistic language. Many elements in this work³⁹ directly foreshadow what was to become known as the Baroque, and there is a sense in which it can be claimed as the first baroque picture. The handling of the upper part is still broad, but some passages below are executed both with more delicacy than hitherto⁴⁰ and with more natural-

38. Traditionally attributed to Ludovico, though Bodmer gave it to Bartolomeo Passerotti in his article on that artist in Thieme-Becker. The present writer identified it as the early Annibale portrait recorded by Malvasia, and proposed it, as such, for the exhibition. As the catalogue points out, the date 1585 may be deduced from the fact that the inscription gives the sitter's age as 51, and he is known to have died aged 72 in 1606. Unfortunately the paint is now thin, probably the result of a too drastic cleaning in the eighteenth century.

39. Unfortunately it was only very superficially cleaned for the exhibition.

40. Compare the different treatment of the skull with that in the *Crucifixion* of only two years previously (48), which was hung next to it at the exhibition.

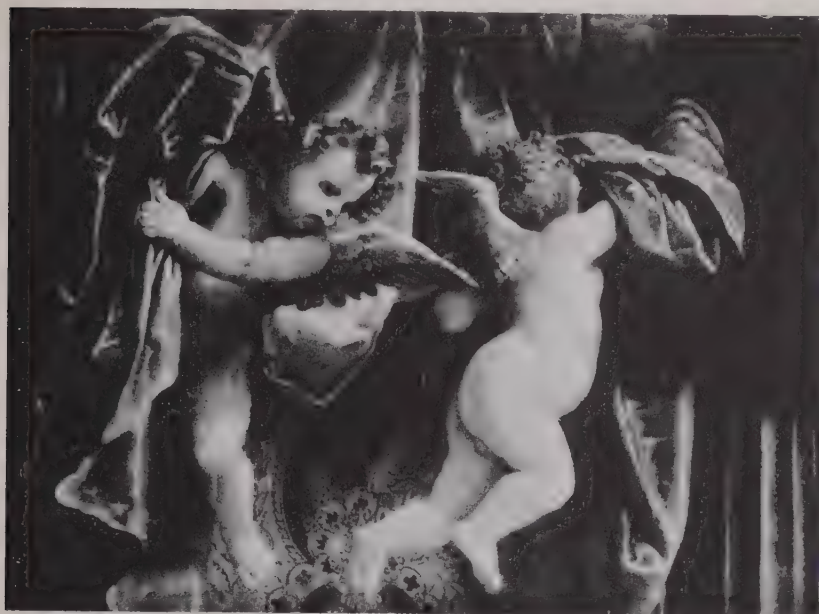


FIG. 7.—ANNIBALE CARRACCI.—Detail from *The Madonna enthroned with three Saints*.
Dresden Gallery.

ing of one of the dogs to the left of the *Landscape with the Vision of S. Eustace* (61), which is in any case very evidently an early work. Shortly after, still about 1585, must have been painted the two great landscapes with fishing and hunting scenes in the Louvre, which have been recently restored, but unfortunately could not be lent to Bologna (see fig. 4 and 5). This group of "romantic" landscapes breaks new ground, and testifies to Annibale's special interest in this genre which had been evident already in Palazzo Fava and was to last throughout his life. Before leaving the works dating from about 1585 mention must also be made of the half-length *S. Francis* (62) discovered by Roberto Longhi among the anonymous paintings in the dépôt of the Venice Accademia; this fine picture is unquestionably an early Annibale, and close to the Parma *Pietà*.

In 1586 and 1587, before the Dresden *Madonna enthroned with three Saints* of 1588 (68; fig. 6), Annibale undergoes a short phase of Correggism without any strong, direct Venetian influence. This interlude has already been excellently outlined by Ferdinando Bologna in discussing the dating of the *Marriage of S. Catherine* (57) from Naples, originally identified by him as an early work of Annibale⁴¹. The works of the brief moment in question are characterised by a softness, sweetness and grace,

ness. The torso of Christ, studied from life as we know⁴¹, and rendered with a certain *sfumato*, is the first great example of that mastery of the nude which is so characteristic of Annibale—and so foreign to Ludovico's interests. The monumentally conceived Magdalen heralds much to come in the next century.

On the back of the study⁴² for the Christ in the Parma *Pietà* is a pen draw-

41. See my catalogue of drawings, No. 90. Whether Annibale, when posing his model, could have had in mind for the arrangement of the legs some composition like that illustrated by Ferdinando Bologna in *Paragone* (83, pl. 2) remains hypothetical. The pose is natural, and the idea of crossing a dead Christ's legs is not particularly uncommon.

42. Sheet in the Uffizi referred to in the previous footnote.

43. *Paragone*, 83, November 1956, p. 9.



FIG. 8. - ANNIBALE CARRACCI. - The Man with the Monkey.
Florence, Uffizi.

and the faint Correggesque *sfumato* which makes its first appearance in one or two passages in the lower part of the *Pietà* becomes temporarily an important factor. But this is quite untypical of Annibale, whose art at all other times is in the last analysis robust, and it is soon left behind⁴⁴. Bologna is obviously correct in saying that the *Marriage of S. Catherine* must be after the *Parma Pietà* of 1585 and before the *Dresden Assumption* of 1587. The latter, an important work which was not at the exhibition, is (as Bologna rightly insists) still strongly Correggesque. Apart from the *Marriage of S. Catherine*, which may well date from



FIG. 9.—ANNIBALE CARRACCI.—Study for *The Man with the Monkey*.
London, British Museum. Cracherode, Ff 2-115.
Reproduced by courtesy of the Trustees of the British Museum.

1586, the only other work from this interlude shown at the exhibition was the musician's portrait from Naples called "*Claudio Merulo*" (66), which bears the date 1587 and has exactly the kind of gentle delicacy we would be led to expect. Two further paintings not at the exhibition may however be suggested for the years 1586-1587. One is the *Annunciation* in two separate canvases at the Bologna Pinacoteca, and the other is a small picture on copper of *An Angel appearing to S. Francis* in the collection of the present writer⁴⁵. Immediately after the *Dresden Assumption* of 1587 and between it and the *Dresden Madonna enthroned with three Saints* (68) of the next year would be a third picture not in the exhibition, the *Madonna in Glory with six Saints* in the Bologna Pinacoteca—the so-called *Madonna di San Ludovico*⁴⁶. The latter forms an admirable link between the two, which, despite the fact that they bear dates of consecutive years, are notably different from each

44. It is interesting to note that Ludovico's equally short Correggesque phase, very much more "contrasted" than Annibale's, takes place exactly contemporaneously.

45. Reproduced by Giuliano Briganti in *The Connoisseur*, CXXXII, p. 5, fig. II (August 1953). Briganti had suggested the early fifteen-nineties, but the opportunities for comparison available at Bologna made it evident that the picture was still earlier. The numerous points of contact range from the *Landscape with S. Eustace* (c. 1585) on the one hand to the *Madonna in Glory with six Saints* (c. 1587-88, see later in text) on the other.

46. The original entry for the drawing connected with this in my catalogue of drawings (No. 96) should accordingly be corrected to c. 1587-88 (in substitution for c. 1587-90).

other⁴⁷. The very marked Correggism of the Dresden *Assumption* still survives in part in the Bolognese altarpiece, whereas a new firmness, and a quality which is both architectural and sculptural, appears in the second Dresden altarpiece, a masterpiece of the first rank and a milestone in Annibale's development. Ferdinando Bologna draws the conclusion, in the writer's opinion with every justification, that the date of the beginning of Annibale's direct and deep study of Venetian art must be postponed⁴⁸; indeed it seems evident enough that this event must be placed between mid-1587 and early 1588. With the *Madonna enthroned with three Saints* of 1588 (68; see fig. 6 and 7) Annibale, by now a mature artist, opens a relatively lengthy period, under predominantly Venetian inspiration, during which his vigorous and inventive personality comes more and more into its own; the fact becomes increasingly evident that new possibilities are being explored, new solutions hammered out, and a new atmosphere created—that of the coming century.

Very close in the handling, solidity of form, and colour sense to the second Dresden altarpiece (and like it certainly reflecting Annibale's admiration for Paolo Veronese) is the *Venus and Adonis* (81) from Vienna—somewhat underrated in the catalogue—, which must accordingly have been painted about 1588-1590. To the same phase must belong the *Bacchante* (78) from the Uffizi, which is unfortunately not in first class state. Though obviously related to the *Venus and Adonis* (despite a somewhat looser touch), its bucolic "informality" and "naturalism" gives a new twist to the Venetian heritage, and provides a link with certain informal works which must have followed shortly afterwards, perhaps about 1590-1591. Among these must be the *Man with the Monkey* (76; fig. 8), also from the Uffizi, much avant la lettre with its markedly seventeenth century feeling; it is not so surprising to find such a subject treated in a drawing (fig. 9)⁴⁹, but that the artist made a painting of it betokens a new attitude⁵⁰. The *Bacchus* (77) from Naples, much battered by time, but always broad in touch, must belong to the same period⁵¹, as must the informal portrait, very Venetian in flavour, from Munich (70), the handling of which

47. I had an opportunity to see them side by side last year in East Berlin, just after their return from Russia.

48. *Paragone*, 83, November 1956, p. 9. Cavalli came to a similar conclusion when cataloguing the Dresden altarpiece (68), but in the *Regesto* placed Annibale's Venetian journey in 1585-86.

49. Recorded in the catalogue of paintings by Cavalli, whose attention I drew to it. British Museum, Ff. 2-115, from the Cracherode Collection, red chalk, 173 × 176/179 mm.

50. There seems to me to be a very considerable difference between this and the *Head of a Young Man* (79) from the Spada Gallery, with which it might seem to be superficially related in type. I must agree with Voss in rejecting No. 79 as a directly Carraccesque picture; probably it is later, though in a sense deriving distantly from Annibale's informal pictures. It may be noted that the factual observations in the exhibition catalogue relating to size, citation of critical opinions, and bibliography refer to a different picture in the Spada Gallery (the picture actually exhibited was No. 52 in that Gallery, and the picture catalogued was No. 27—which is indeed Carraccesque, though in very poor state).

51. The entry for this picture is placed in the catalogue immediately after the *Man with the Monkey* (for which the date of about 1590 is suggested). This very reasonable placing is however contradicted by the text of the entry, in which Cavalli propounds a theory which, to my regret, I am quite unable to follow. The gist of argument is that the *Bacchus* could have been painted as a consequence of the arrival in Rome, late in 1598, of the Titians from Ferrara. However, Titian was hardly a novelty at this date to Annibale (whose Venetian phase was by now well behind him), and there is no evidence whatever that any of the pictures from Ferrara



FIG. 10.—ANNIBALE CARRACCI.—Detail from *Landscape*.
Berlin-Dahlem, Museum.

has affinities to the *Man with the Monkey*⁵². Related to this group, but perhaps very slightly later (about 1591-1592) would also be the self-portrait from the Uffizi (75).

Before passing on to the religious and profane paintings of 1591 and 1592, mention should be made of the exceptionally fine *Landscape* from Berlin (84; detail, fig. 10). Voss had supposed many years ago⁵³ that it could have been painted during Annibale's early years in Rome, but Cavalli, in the present writer's opinion cor-

bore the slightest stylistic resemblance to the *Bacchus*. In addition, we are exceedingly well informed as to precisely the sort of thing Annibale was painting around 1599, and in particular we could hardly have more abundant information as to his attitude at that time towards the nude—which is by no means consonant with the *Bacchus*.

52. I agree with the strong doubts expressed by Voss with regard to the other male portrait (No. 69). The contrast with the Munich portrait is indeed very striking, as he says; nor is it possible to find any other moment of Annibale's career which seems more hospitable to the picture. Consequently I am unable to believe that he was responsible for it.

53. *Die Malerei des Barock in Rom*, 1924, p. 497.

rectly, places it in about 1590-1591. Occupying an intermediate position between the early group of landscapes and the more deliberate later ones, it has a sparkle which allies it to the *Landscape with the Wolf* in the Palazzo Magnani frieze⁵⁴.

Two pictures from Dresden, the so-called *Genius of Fame* (80) and the *Madonna with the Swallow* (85 bis) are closely related in handling and colour to two pictures of 1592, the *Assumption* in the Pinacoteca at Bologna (not in the exhibition) and the exquisite *Venus and Cupid* from Modena (71; fig. 11), almost eighteenth century in feeling⁵⁵. The two Dresden pictures, both of which were cleaned at Bologna⁵⁶, may well date from 1591-1592. All of the group testify to the admiration felt by Annibale for the works of Paolo Veronese, whose heritage is here transformed into a language which by now unmistakably ushers in the Baroque. Perhaps one may at first glance also feel something Tintorettesque in the explosive *Assumption* (certainly, of the four pictures it shows the nearest approximation to Tintoretto), but on analysis it is the differences which are really more striking, and more significant, than the similarities. Annibale's is not a Mannerist picture, and Tintoretto's lithe and attenuated athletes are already figures of the past. The movemented Baroque element is much in evidence in two important dated pictures in the Louvre which follow at once, the enormous *Madonna with SS. Luke and Catherine* (1592, not at the exhibition) and the *Resurrection* (1593, No. 82 in the exhibition); the latter, which was almost invisible before its recent cleaning, is in its way a new discovery, and offers us some naturalistic details which are very remarkable (fig. 12)⁵⁷.

It is from this time onwards, however, that a tendency towards monumentality begins to make an increasing appearance in Annibale's work. As Cavalli has pointed out, the phase in question, characterized by a sort of "solidification" of his Venetian experiences and an increased feeling for breadth, is in a sense a "presentiment" of the classicism of his Roman period. The richness remains, but one is conscious of it being brought under control. This prelude to the new orientation of his art lasts some three years, 1593-1596, and indeed overlaps his arrival in Rome. The first work in which this sense of order is obviously apparent is the *Madonna and Child enthroned with the young S. John the Baptist, S. John the Evangelist and S. Cathe-*

54. In common with Jaffé, I cannot accept the recently suggested attribution of this landscape fresco to Ludovico.

55. As has already been said above, I believe that the *Flora* (72), which belongs to the same series and was catalogued as the work of Annibale, is in fact by Ludovico.

56. The *Madonna with the Swallow* (85 bis) arrived very late and was cleaned soon after the exhibition opened; the reproduction in the catalogue shows it before cleaning. The state of the picture is something of a problem, and a number of *pentimenti* are visible. The Madonna's left arm (on the right) was covered with a coarse repaint, carried out to conceal a damaged passage and now removed. The *Genius of Fame* (80) was cleaned during the exhibition, benefiting considerably from the removal of a yellowed varnish.

57. Annibale writes his name CARRATIVS (not CARACTIVS as given in the catalogue). Also of 1593 is the small portrait from Parma (83), dated in ink 17 (sic) di Aprile 1593, and certainly representing Annibale at the age of 33. It is not in good condition, and is rather in a category apart, but might be a self-portrait.

rine in the Pinacoteca at Bologna (not in the exhibition), which is dated 1593. From the same moment, in the present writer's view, must be what we may describe as Annibale's first "proto-Poussinesque" painting, the *Christ with the Woman of Samaria at the Well* (87) from the Brera. It is perhaps significant and characteristic that when Ludovico makes a brief approach to "classicism" at the same time⁵⁸ in his companion picture (the *Christ and the Woman of Canaan*, 19), he foreshadows



FIG. 11.—ANNIBALE CARRACCI.—Venus and Cupid.
Modena, Galleria Estense.

Reni rather than Poussin. As Cavalli has pointed out, the *Madonna in Glory over the City of Bologna* (74) from Christ Church, Oxford⁵⁹, must evidently also belong here on stylistic grounds; let us say, about 1593-1594. The present writer was fortunate in being able to bring together four drawings for this composition⁶⁰, which

58. As has been said above, I believe that Ludovico's picture (painted, like Annibale's, for the Sampieri family) was probably executed in the same year, 1593.

59. I identified the painting, which has unluckily lost much in an eighteenth century cleaning, as the altarpiece recorded by Bellori for the private chapel of Palazzo Caprari (or Caprara) at Bologna, and proposed it, as such, for the exhibition.

60. Nos. 98-101 in the Catalogue of the Drawings.

enable us to follow the course of Annibale's thoughts during its preparation; he eventually decides on a composition in which an overall symmetry and balance, within a rather narrow plane, do not exclude variety and a certain amplitude of form. The minute but masterly *Crucifixion* from Berlin (85, improved by slight cleaning at the beginning of the exhibition) is dated 1594⁶¹, and achieves, as Cavalli rightly says, a kind of broad monumentality despite its tiny dimensions. The sketchy Borghese *Samson* (86) may well have come into existence simply as a full-size study of the nude in oils rather than as a "picture" on its own account, and then have been transformed into a *Samson* to give it a subject. The handling is extremely close to that of the immense *Almsgiving of S. Roch* and so we may place it with some confidence in about 1594.

The *Almsgiving of S. Roch* (88) from Dresden is the culmination of Annibale's Bolognese period, and the first great multfigured composition of the Baroque (see fig. 13, 14 and 15). Though we know that the commission was given to Annibale many years back, and he doubtless made preparatory drawings for it in the early nineties, we also know that it was still unfinished in July 1595. It seems unlikely that any part of the surface which we now see can have been executed before 1593, and it is probable that much of it dates from the summer and autumn months of 1595. It is impossible to do justice here to this remarkable masterpiece, in which an intricate mass of figures is controlled, unobtrusively by an almost architectural sense of spacing and balance. Perhaps, however, it may be opportune to stress an aspect of the picture which was to become highly characteristic of the oncoming seventeenth century: the part played in the bearing and movements of the figures by their *affetti*, by their state of mind. What strikes one in this picture, if it is considered in relation to its own time, is the "naturalness" of Annibale's figures, a new factor which is closely connected with his interest in their actions, which are neither forced nor trivial⁶². Annibale's acute observation of human behaviour is here made to serve formal ends with a subtlety which breaks fresh ground⁶³. Two pictures which also seem to have been painted on the eve of Annibale's departure for Rome remain to be noted. They are the *Madonna, Child and S. John* (93), originally in the collection of Cardinal Leopoldo dei Medici⁶⁴, a little picture on copper of high quality from the

61. Dated in the bottom left corner: MDXCIII. Signed in the bottom right corner: ANNIBAL CARATIVS (not A. C., as given in the catalogue).

62. The blind musician feeling his way forward with the help of the boy, in the centre background of the composition, may serve as an example of keenly observed "genre" on a monumental scale.

63. Cavalli raises the question of possible intervention by Ludovico. It remains possible that Ludovico may have given his cousin some help with the (as it were) physical work of covering the colossal canvas immediately before the latter's departure for Rome, but I could not discover any passages which clearly testify to Ludovico's hand (the closest candidate is doubtless the girl on the extreme left, but the figure is poorly preserved). Still less can I see any evidence for Ludovico's "artistic" intervention. On the contrary, I see no reason for doubting that this outstanding work must have had a considerable effect on Ludovico, with such works as the *Christ at the Pool of Bethesda* (of 1596) and the *Flagellation* (which I associate with it) coming immediately after.

64. See *R. Galleria degli Uffizi, Catalogo dei Dipinti*, 1926, p. 76, No. 1324, recording that it came from the inheritance of the Cardinal in 1675, and giving its size as 26.3 by 20.3 cm. The measurements given in the exhibition catalogue (25 by 19 cm.) derive from Chiavacci's catalogues of Palazzo Pitti (second edition, 1862, No. 425), in which a picture which might—or might not—be identical with this is described as on canvas (which the picture exhibited is not).



FIG. 12.—ANNIBALE CARRACCI.—Detail from *The Resurrection*.
Paris, Louvre.

dépôt of the Uffizi stored in Palazzo Pitti ⁶⁵, and the *Landscape with S. John the Baptist* (73) in the collection of the writer. The latter provides an interesting link between Bologna and Rome. The organization of the picture and the handling and colour of the figures are still unmistakably Bolognese, but certain passages in the

65. Hanging next to this fine picture from Florence (and contrasting with it) was a small panel (not canvas) from the Pinacoteca Capitolina at Rome, representing the *Madonna and Child* (90), which may perhaps conveniently be discussed here. A place in Annibale's early Roman period was suggested for it by Cavalli, who, by a train of reasoning which puzzles me, seems to equate that period with neo-Venetian influence. For me this little picture is certainly Annibalesque, but equally certainly not by the master's own hand. I would willingly concede that it has an attractive charm, doubtless enhanced by its sketchy state, which recommends it to modern taste; but Annibale himself would in fact have required other qualities as well. Above all the command of form is quite inadequate by the master's own standards from the mid-nineties onwards (we have innumerable drawings and a number of small figures in oils to testify to this). Always judging by those standards, the figure has no weight and roundness; the articulation and "drawing" is weak; the draperies are not felt in depth but function by surface formula; the paint swims about in *approximately* the right places, but without that crispness of touch and accent characteristic of Annibale; and the setting, however charming, is quite superficial and uninventive. My impression is that of a young man of talent, but without experience or authority, who makes a commendable attempt at a pretty picture. After the opportunity provided by the exhibition for sensing what Annibale himself understood by quality, it is hardly very difficult to decide that he cannot have

landscape foreshadow the early years in Rome⁶⁶. Both pictures may be placed in about 1594-1595.

Three pictures follow which, though probably painted at the very beginning of Annibale's Roman period, do not yet bear witness to the full impact upon him of the antique and of the Roman-Tuscan High Renaissance. There is the fine small *Vision of S. Francis* on copper (91), with in the background a reminiscence of Palazzo Farnese (which Annibale must have seen for the first time during his exploratory visit to Rome late in 1594); this may be dated about 1595-1596. Next, the *Coronation of the Virgin* (92) perhaps painted for the Aldobrandini Pope (Clement VIII) or a member of his family, and in any case recorded in the possession of Cardinal Ippolito Aldobrandini as early as 1626. Though the balanced composition is "Roman" and God the Father is not dissimilar to Jupiter, the colour and lighting are still Bolognese in character; it must date from about 1596. Probably of the same moment is the third picture, the *Mocking of Christ* (95, on canvas, not panel), a commission of Cardinal Farnese which was eventually placed above Annibale's catafalque at his funeral.

During the three years which we have just been considering, Annibale produced works which can be described to a limited extent as "classic" by contrast with his earlier works, in the sense that he had introduced into them a greater sense of balance and discipline than hitherto. But two of the ingredients of a thorough-going "classic" art were still missing: intimate familiarity with the products of antiquity and of the Roman High Renaissance, and the relatively pale colouring and diffused lighting which is a requirement for clear and unambiguous statements of form. However, the receipt of a commission in Rome to paint in fresco subjects from classical antiquity provided by a celebrated archaeologist ensured that Annibale was seriously confronted with the problem of what to make of classicism in the stricter sense of the term; and such indeed was the task which he had to tackle almost at once in the Camerino of the Palazzo Farnese, between the years 1596-1597—with the knowledge, also, that this was but the prelude to a much vaster work in the same vein. For a short interlude, which begins in 1596 and ends about 1598, Annibale can be seen acquiring a fresh sense of direction; it is a moment of experiment, in which one may discern an oscillation between a substratum which is still Bolognese

been responsible for it. To suggest the name of the pupil who was in fact responsible is a different problem which naturally does not admit of such certainty. But I think the possibility best worth bearing in mind is that the picture could be the work of the young Sisto Badalocchio at the age of about 19, which would be around 1604 (I have checked the date of his birth in the records of the Baptistery at Parma: it is 28 June 1585). It is of course not possible to elucidate in detail why this possibility recommends itself to me without going into the whole question of the artistic personality of Badalocchio, which I have had some occasion to study. This would, however, not be the appropriate place for that, and it must suffice to say that the trees (in hedge-like formation), the crossed tree-trunks with high-lights on their bark, certain characteristics in the draperies, and above all what one may call the skilled evasion of problems are all consonant with what I know of Badalocchio, particularly in works which may be presumed early.

66. Especially close in this respect is the *Landscape with the Magdalen in Penitence* (110); as will transpire later, I can by no means agree with Cavalli that this latter belongs to Annibale's final period.

and the challenges and opportunities which Rome placed before him and which neither instinct nor circumstances permitted him to ignore. The frescoes of the Camerino are of course the central works of this phase, and (as Cesare Gnudi has acutely pointed out in his invaluable and fundamental Introduction to the exhibition catalogue) differ from those of the Galleria as does spring from summer. It is a moment of idyll and simplification, without emphasis, and (if compared to what was to come) in a certain sense naïve: a first exploration of the potentialities of a new artistic tongue.

The Camerino itself was represented in the exhibition (apart from drawings and photographs) by the canvas which was formerly placed in the centre of the ceiling, the *Hercules at the Crossroads* (89), a work of the highest order which would amply repay a more serious effort to penetrate its remarkable qualities than might appear to be sanctioned by the unimaginative conventions of recent taste. It is characterized by a lightness and clearness of palette (brought out afresh by its recent cleaning) which was obviously postulated by its destined location among frescoes. The experiment with a markedly light palette thus initiated is echoed in two other canvases which must have followed immediately, the *Christ in Glory with Saints and Cardinal Farnese* (104) and the *Birth of the Virgin* (105), but did not survive long. In both cases confirmatory evidence as to the dating⁶⁷, which must be in 1597-1598, is to be found in related drawings⁶⁸. It was most regrettable that requests for the cleaning of the *Christ in Glory* met with no response, as it is a work which merits more attention than it is likely to get as long as it is left in its present repulsive condition⁶⁹. The *Birth of the Virgin*, which has suffered unfortunate damages in the past (the head of the woman in the right foreground being in great part lost), is very much of an experimental work; parts of it even foreshadow the late Poussin (see the scene in the background), while the apparition above is pre-Cortonesque. The writer has no doubt that the *Landscape with the Magdalen* (110) must also belong to this experimental stage about 1597-1598, and not to the final phase to

67. In the case of the *Christ in Glory*, the youthfulness of the Cardinal (apparently born on 7 December 1573) is a limiting factor; the view of Saint Peter's, being unreal in any event, is less reliable. The reference in the catalogue entry to an inventory of 1598 is presumably due to an error of transcription; the inventory in question is in fact dated 1698.

68. A number of rather feeble disconnected drawings closely related to fragmentary passages in the *Christ in Glory* (in my view a pupil's copies after the painting or after a cartoon for it) are to be found on one side of a sheet which bears on the other side a magnificent study by Annibale himself for an atlas in the Galleria (Catalogue of the Drawings, No. 197); it seems to me far more probable that Annibale made use of a sheet which already contained on one side these faint, fragmentary and uninspired exercises of a pupil rather than that a pupil chose to scribble on a sheet which was already distinguished by a notable, elaborated drawing of the master. As regards the *Nativity of the Virgin*, a drawing by Annibale exists for a relatively early stage in the preliminary planning of the Galleria, which also contains what is in my opinion clearly a study for the woman in the centre holding the baby (Catalogue of the Drawings, No. 148). My original entry for this drawing should be amended accordingly; I did not realize the connection in the first instance, nor (before cleaning) the impossibility of placing the *Madonna with the Swallow* (85 bis)—the candidate suggested by Wittkower—as late as this.

69. There is a strip added at the top which is the acme of insensitive philistinism, and the whole surface is disfigured with irregular smears and patches of yellowed varnish.

which it is assigned by Cavalli. The figure is not far from those of the Camerino and its classicism still has a slightly naïve flavour. The landscape is dissimilar in handling to the late examples, and very close to the *Landscape with S. John the Baptist* (73), as has already been said; it contains several passages of considerable sensitiveness, and Cavalli appears to the writer to undervalue its quality. But it



FIG. 13. --ANNIBALE CARRACCI.--The Almsgiving of S. Roch.
Dresden Gallery.

is true that Annibale does not yet seem to be at home with the problem of integrating a "classical" figure into a landscape.

Almost imperceptibly, however, experiment gives way to unhesitating confidence and Annibale's equally brief, but extraordinarily pregnant, phase of florid classicism ensues. This is represented by the Galleria Farnese (or rather, the greater part of the Galleria, above the cornice) which, as Gnudi in his catalogue Introduction rightly emphasizes, represents the epoch-making "breach" towards the Baroque, towards Rubens and Bernini; that major landmark in European art could only be represented at the exhibition by a magnificent series of drawings, reinforced by colour slides and photographs. A group of small pictures from this period which could be shown



FIG. 14.—ANNIBALE CARRACCI.—Detail from *The Almsgiving of S. Roch*. Dresden Gallery.

covered from the store-rooms of the National Gallery and cleaned, is a remarkable work (detail, fig. 16). The composition has breadth and movement in the baroque sense—even, despite its very small dimensions, monumentality⁷¹.

70. It may be worth noting that when the picture was exhibited at the Royal Academy, London, in 1950-51 ("Works by Holbein and other Masters of the 16th and 17th Centuries," No. 315), the catalogue recorded a recent X-ray investigation which showed a pentimento in the shoulder of the Madonna. The date suggested for the drawing for this picture in the original entry in my catalogue of the drawings (No. 111) should be amended to "about 1597-99."

71. It is interesting to note that the drawing for the devil in this composition (Catalogue of the Drawings, No. 108) is much larger than the finished figure; it was characteristic of Annibale that his feeling for breadth did not desert him during the process of a reduction in scale. The date suggested for the drawing in question in my original entry should be amended to "about 1597-99."

served rather to illustrate the breadth of Annibale's versatility and inventiveness; but in addition there was one medium-size religious masterpiece of the very highest quality.

Between 1597-1599 must have been painted the *Madonna, Child, and S. John*, known as *Il Silenzio* (96), from the British Royal Collection⁷⁰, and the *Temptation of S. Anthony* (94) from the National Gallery. The first, at the same time simple and subtle, was the most popular picture in the exhibition, a handicap which it deserves, and indeed cannot fail, to survive. The *Temptation of S. Anthony* on copper, recently re-

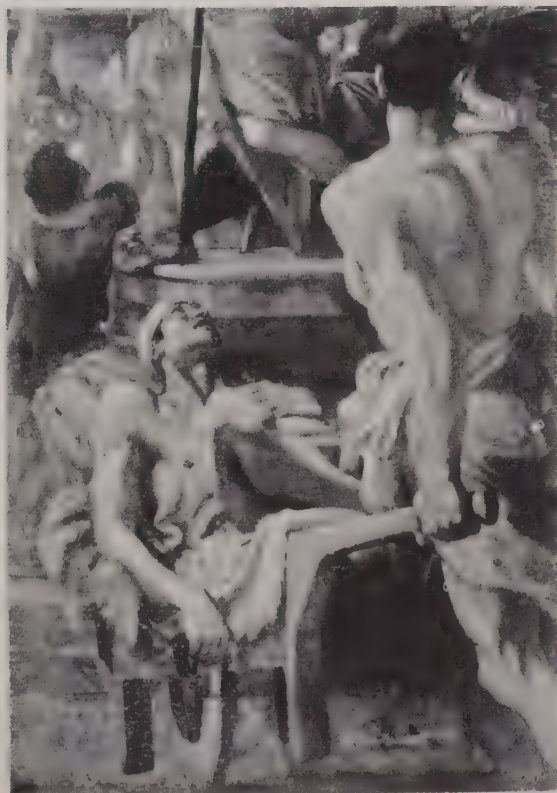


FIG. 15.—ANNIBALE CARRACCI.—Detail from *The Almsgiving of S. Roch*. Dresden Gallery.

But the painting not only worthily foreshadows Rubens in this respect, but even Elsheimer in certain delicate effects of light and colour. Perhaps very slightly later—about 1598-1600, let us say—are the *Bacchus and Silenus* (97) and *Diana and Actaeon* (98), both contemporary with the work on the vault of the Galleria. The first is a marvellously subtle re-evocation of the antique⁷². The qualities of the second can only be dimly perceived under a thick blanket of discoloured varnish; so much so indeed that Annibale's responsibility for the picture (as opposed to that of Agostino) can only be discerned in direct sunlight or under a powerful reflector⁷³. In the opinion of the writer it was about 1599, during the period of the Farnese vault, that Annibale produced one of his greatest masterpieces, the monumental, deeply moving and absolutely sincere *Pietà* from Naples (109; fig. 17), painted for Cardinal Farnese⁷⁴. This is the impressive religious counterpart of that baroque modification of the classical inheritance which can be seen in the Farnese vault: the sort of language that Bernini (born around this very time, and a great admirer of Annibale's genius) was to develop with such mastery. It therefore precedes Annibale's final phase, in which may be found a certain astringent severity which is not yet present here⁷⁵. Two small, but important, landscapes painted around the turn of the century conclude this group. That with the *Sacrifice of Isaac* (99) may slightly precede in time that with the *Preaching of S. John the Baptist* (100)⁷⁶. In particular the *Sacrifice of Isaac* (detail, fig. 18), a painting on copper of the greatest refinement, is (as Cavalli asserts) one of the masterpieces of Italian landscape painting; though it does not, of course, actually resemble Elsheimer, there are passages in it which he certainly would have admired.

Annibale's final phase is opened by the influential *Assumption of the Virgin* (106) painted for the chapel acquired by Monsignor Cerasi in Santa Maria del Popolo in July 1600⁷⁷. It is painted on panel, presumably on the insistence of the patron⁷⁸,

72. For the genesis of this composition, see the material published by Jaffé. As regards the dating, there is a close link between the companion picture (also in the London National Gallery) and the *Tazza Farnese*, a drawing for which has a drawing for the Galleria on the verso (Catalogue of the Drawings, No. 112); for the whole subject of the *Tazza*, and the associated *Paniera*, cf. Otto KURZ in *The Burlington Magazine*, XCVII, 1955, pp. 282-287.

73. It was greatly to be regretted that representations to secure the cleaning of this small picture in one way or another met with no success.

74. It may be noted that the photograph reproduced by Voss on p. 184 of his *Malerei des Barock* is of this Naples picture in its former uncleaned state, and not, as the caption states, of the picture (unquestionably a later copy) in the Galleria Doria-Pamphili.

75. It has hitherto been customary to regard this as a rather late work, at any rate after the Galleria vault, and this view was followed by Cavalli, and by myself in my original entry for a related drawing (No. 123). Wittkower, though he endorsed a very late dating of the canvas (about 1605), had misgivings—as I now think, justified—about placing the drawing as late as this. The facilities for study afforded by the Mostra (including the much easier legibility of the Naples *Pietà* after cleaning, and the accessibility for comparative purposes of two other—later—*Pietà* subjects) have made it possible to reconsider the problem; I am now convinced (and in this connection I owe a debt to the observations of Günther Heinz of the Kunsthistorisches Museum) that both painting and drawing must date from about 1599.

76. Perhaps this sequence may be symbolized by suggesting a dating of about 1599-1600 for the first, and 1600-1601 for the second.

77. See *The Burlington Magazine*, XCIII, 1951, p. 226, and note 32.

78. Cerasi's original agreement with Caravaggio stipulated that his two paintings were to be on panel.



FIG. 16.—ANNIBALE CARRACCI.—Detail from *The Temptation of S. Anthony*. London, National Gallery. Reproduced by courtesy of the Trustees of the National Gallery, London.

who died on 3 May 1601; and the probability is that it was paid for by that date⁷⁹. Annibale's classicism here becomes more severe and forceful, and in this particular case (doubtless owing to the material) decidedly hard⁸⁰. Soon after this, however (perhaps about 1601-1602), Annibale again used panel⁸¹ for the small but powerful and incisive *Domine, quo vadis?* (107) from the National Gallery⁸², a composition which, like the wonderful *Christ and the Woman of Samaria* (101) from Vienna, which must follow in about 1602-1603, opens up a new field of expression to be developed later by Poussin⁸³. In landscape, too, there is a change, merely hinted at in the setting of *Domine, quo vadis?*, but very much more evident in the solemn serenity of the landscape

79. See *The Burlington Magazine*, XCIII, 1951, p. 230, note 71.

80. The very poor reproduction in the catalogue, based on a print made before the recent cleaning, cuts off a wide strip at the bottom.

81. The statement in the catalogue that the *Domine, quo vadis?* is on canvas was due to an unfortunate oversight. Apart from the *Assumption* just discussed, and the two small Bacchic scenes in the National Gallery which may have been part of a piece of furniture, Annibale does not seem to have used panel. It is not impossible that the patron of the *Domine, quo vadis?*, Cardinal Pietro Aldobrandini, may have asked for this material after seeing the *Assumption*. The inventory of 1725 mentioned in the catalogue entry was that of Cardinal Benedetto Pamphili (not Doria-Pamphili).

82. X-ray photographs made recently show a very considerable pentimento in the figure of S. Peter, which was posed quite differently.

83. The dictum of Annibale on the number of figures in a composition is unfortunately mistranslated in the catalogue entry for this picture. He said twelve figures, not two; for a quotation in the original French of De Piles, see the catalogue of the exhibition "Artists in 17th Century Rome," Wildenstein Gallery, London, June-July, 1955, pp. 27-28. My agreement, expressed in that catalogue (p. 28), with the then current view that the Vienna picture could be as late as 1605 must now be slightly revised.

background in the Viennese picture. This sense of breadth and grandeur in the treatment of landscape reaches a climax in the great lunette of *The Flight into Egypt* (102; details, fig. 19 and 20), an astounding masterpiece, dating from about 1603, from which the whole new genre of classical landscape has to confess its descent; yet at the same time (if we closely compare it with the more deliberate landscapes of Nicolas Poussin, the greatest successor of Annibale in this genre) we are also compelled to think of Rubens—we can feel the wind in this picture as the trees toss, the birds wheel, the clouds hurry by, and the light shifts.

The small *Pietà* on copper from Vienna (108), probably dating from about 1603-1604, is a fine example of Annibale's late, astringent, classicism; its severity makes an instructive contrast with the earlier, and more "fluent," *Pietà* from Naples (109), which has already been discussed. It may be added that the National Gallery *Pietà* known as *The three Maries* (not at the exhibition) seems also to belong to this late phase, and may have been painted about 1604. An interest in action and the *affetti* which is present in the latter is still more evident in a small picture on copper of very high quality from the Louvre, which might well belong to the same year: it is the *Martyrdom of S. Stephen* (111; detail, fig. 21), in which the path is mapped out for Albani and Domenichino—who indeed were pupils, still somewhat immature, of Annibale at just this moment—and, more distantly, for Poussin. The *Venus asleep* from Chantilly (not at the exhibition), with the mass of cupids whose actions were minutely analysed by Monsignor Agucchi when the canvas was still in Annibale's studio, can be added to this group. The latest painting of Annibale shown at the exhibition was the large, austere *Pietà with SS. Mary Magdalen and Francis* painted for the Mattei chapel in San Francesco a Ripa and now in the Louvre (112). This was, in the view of the writer, very probably begun before Annibale's collapse early in 1605 and left unfinished for some considerable period; we know that it was finally completed in time to be unveiled during the Easter of 1607⁸⁴. Cavalli's catalogue entry (which was written from an old photograph and before seeing the cleaned picture) seems to the writer to underrate its quality considerably, and as a consequence to attribute more to the intervention of assistants than a careful examination would seem to warrant⁸⁵. It may well be that the picture has suffered through the interposition of a period of time (and a nervous crisis) between conception and completion; but there are passages which (if an effort is made to cast off lingering recent prejudices against this kind of artistic language, and to look at the picture—as we should—more in the terms in which it was conceived) can be seen to have a compelling force which is far beyond the capabilities of the lesser lights who gravitated round the stricken master.

84. For the evidence, cf. Denis MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, 1947, p. 114, note 18.

85. We know that the Christ was executed by Annibale in the presence of Albani and Domenichino (cf. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, p. 335, note 5). I cannot agree with Cavalli that the S. Francis is not by Annibale, and even the landscape background (very simple, but most majestic) is unmistakably by him. The weakest passages are to be found in parts of the figure of the Magdalen, and these may possibly testify to some intervention by assistants.

4. AGOSTINO AND ANTONIO CARRACCI

Painting was only intermittently an occupation of Agostino Carracci, and the representation of him in the capacity of painter was necessarily small; but ten paintings⁸⁶, excellently catalogued by Maurizio Calvesi, gave a sufficient idea of his rather drab personality and of the considerable limitations which differentiate him from his

brother and cousin. Agostino mistook great art for highly ingenious competence, and it is surprising how dull he can contrive to be just when all his powers are directed towards achieving a tour de force. The writer finds himself in agreement with the sequence adopted by Calvesi, and would only like to comment on three pictures.

Despite an attribution to Agostino which goes back to Malvasia, the *Amore Letheo* from Vienna (38) was admittedly difficult to accept, on account of its strong Venetian admixture. Voss remained doubtful, and an attribution to Paolo Fiammingo by Longhi and Pallucchini was recorded in the second edition of the



FIG. 17. — ANNIBALE CARRACCI. *Pietà*.
Naples, Pinacoteca.

catalogue. It is a fact that the most Venetian part of this picture (and also of its

86. I would exclude as Agostino's the eleventh picture catalogued under his name, the *Annunciation* from the Louvre (41). It would appear that Calvesi, too, does not feel at all strongly in favour of this attribution, which originated from a relationship suggested by Wittkower with a drawing, certainly by Agostino, at Windsor (Catalogue of the Drawings, No. 53); but any direct connection between this drawing (together with an associated drawing at Windsor, Cat. No. 135r.) and the painting is very far from demonstrable—and in this case would not necessarily be conclusive in determining the responsibility for the painting. Voss, who in 1924 supposed that the painting might be by Annibale, has now abandoned this view and suggests that it could be a reduced workshop repetition of a large altarpiece by that master, dating from his late Bolognese period (concerning which, it may however be added, the sources are silent); he rejects the attribution to Agostino, and also Arcangeli's recent proposal, recorded in the catalogue, to attribute it to the young Albani. My own view is that the latter suggestion remains possible; in that event it would have to be dated about 1601, on the eve of Albani's departure for Rome. I would by no means exclude that it could have been worked up from a composition drawing by Annibale, of his late Bolognese period, and of the general type of the studies for the *Madonna over the City of Bologna* (Catalogue of the Drawings, Nos. 98-101).



FIG. 18.—ANNIBALE CARRACCI.—Detail from *The Sacrifice of Isaac*.
Paris, Louvre.

evidence that Agostino worked with Paolo Fiammingo. It may be worth while here to underline the form which their collaboration is said to have taken; the source for the statement in this sense made in Thieme-Becker⁸⁸ consisted of a manuscript note by Heineken to the effect that he had seen five engravings by Aegidius Sadeler after landscapes by Paolo Fiammingo for which Agostino had provided mythological figures⁸⁹. The present writer's view is that in the case of the *Amore Letheo* the large foreground figures are by Agostino, but that the landscape could well be

three companions, not exhibited) is the landscape; the figures are in a different category, the handling being decidedly un-Venetian, even unpainterly. We have no very reliable basis of our knowledge of Paolo Fiammingo, but it seems clear that: (1) there is evidence that he did paint landscapes rather similar to those in the four Vienna pictures (one of the Fugger pictures, in particular, seems to be reasonably close), and (2) there is no evidence at all that he was ever responsible for figures like those prominent in the Vienna pictures. As far as those figures alone are concerned, the writer for his part can see resemblances to Agostino in handling⁸⁷, and also in certain idiosyncracies (for instance, the profile of the woman in the centre, and the "pneumatic" cupid quenching the torch). Calvesi drew attention in the second edition of the catalogue to the fact that there is

87. Günther Heinz, who is of course familiar with all four pictures, told me that he sees quite a connection in touch with the *Communion of S. Jerome*. Both he and Otto Kurz drew my attention to the fact that a drawing of a nude by Agostino (Catalogue of the Drawings, No. 67, repr.) is very much in the spirit of the nudes in the four paintings. Though there is no absolutely identical figure in them, a male nude figure in the centre of *Reciproco Amore*, also reclining on a drapery, is by no means far from it.

88. *Künstlerlexikon*, XII, 1916, p. 357.

89. Unfortunately these engravings do not seem to be otherwise recorded, and I have never seen them.



FIG. 19.—ANNIBALE CARRACCI.—Detail from *The Flight into Egypt*.
Rome, Galleria Doria-Pamphili.

by another, rather more Venetianized, hand—very possibly indeed by Paolo Fiammingo⁹⁰.

The *Christ and the Adulteress* (43) from the Brera is the companion of the other two pictures painted for the Sampieri family by Ludovico (19) and Annibale (87), for both of which the year 1593 has been suggested. The writer does not feel that an actual visit to Rome was *necessary* to give rise to this type of rather deliberate, “manufactured” classicism, but it may be borne in mind that Agostino was in Rome late in 1594. Thus, though 1593-1594 remains possible, the picture could also have been painted in 1595, after his return to Bologna⁹¹. The third pic-

90. Otto Kurz, in his article on the Vienna pictures, stresses a certain difference between landscapes and principal figures: “The landscape backgrounds with their small figures lightly brushed in are truly Venetian. It is only in the almost life-size figures of the foreground that we can discern a certain dryness which is not Venetian” (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, p. 231).

91. I doubt if a later dating than 1595 is possible; Agostino's two frescoes in the Galleria, presumably of 1599, are far more accomplished than this.

ture which calls for comment is the *Composition with Figures and Animals* (45) from Naples. In this case the writer feels that the recent cleaning has made it quite evident that Agostino rather than Annibale is responsible for it, and he would agree with Calvesi's decision to that effect. The colour turns out to be typical of Agostino, and the whole picture, as now revealed, bears witness to his meticulous and



FIG. 20.—ANNIBALE CARRACCI.—Detail from *The Flight into Egypt*.
Rome, Galleria Doria-Pamphili.

yet rather spiritless touch; though obviously in the nature of a joke, it is not without merits and the animals are observed with considerable sensitiveness.

The paintings of the short-lived Antonio Carracci were represented at the exhibition by his principal canvas, the *Flood* (114) from the Louvre (which is, of course, securely documented, and must certainly be a mature work of about 1616), and by two attributed works. Cavalli ascribes to him a two-sided painting on a slab of alabaster (113), for which Ferdinando Bologna maintains an attribution to Anni-



FIG. 21.—ANNIBALE CARRACCI.—Detail from The Martyrdom of S. Stephen.
Paris, Louvre.

bale⁹². Here the writer feels that the quality is not that of Annibale, and would agree with Cavalli that an attribution to Antonio—necessarily the young Antonio—is well worth taking into serious consideration. There is a group of works by a painter in the circle of Annibale after the period of the Galleria, who is obviously young and naïve (though sometimes not without charm) and who makes use of known drawings of Agostino and Annibale; he may well be Antonio⁹³. Though relatively more developed than some of the examples of this personality, the painting on alabaster is quite consistent with it⁹⁴. The writer has already expressed the view that the other painting attributed to Antonio, the *Entombment* (1115), is by Sisto Badalocchio, and this he maintains; it seems to him to have little resemblance to the authenticated works of Antonio, which gravitate from Annibale in the direction of Albani and Reni rather than that of Lanfranco and Parma, as here.

92. *Paragone*, 83, November 1956, pp. 11-12, note 22.

93. He is clearly not to be identified with Albani, Domenichino, Lanfranco or Badalocchio.

94. Cavalli has recently discovered a small painting on panel which directly borrows a number of individual figures from various drawings of Agostino and Annibale which were shown at the exhibition. It is not dissimilar from the *Jupiter and Juno* in the Galleria Borghese, to which Luigi Salerno has recently drawn attention as a possible Antonio (*Bollettino d'Arte*, 1956, pp. 35-36). The latter contains a cupid which is taken from a drawing by Agostino for the Palazzo del Giardino frescoes, and the newly discovered painting contains figures borrowed from the other side of the identical sheet (Catalogue of the Drawings, No. 62).

5. CONCLUSION

There can be little doubt that the general problems raised by the phenomenon of the Carracci make demands on the critic and the historian which are much more than normally exacting. Very many became aware of this at the exhibition, and perceived that effort, time, patience, imagination and historical sense were all necessary if these problems were to be understood and seriously tackled; it was indeed far from being an exhibition which could be absorbed in a day or two. Nevertheless a few remained, belonging to the older generations, who were still unwilling or unable to make the attempt to approach the phenomenon afresh, along the path so admirably illuminated by Cesare Gnudi's penetrating essay in the catalogue of paintings⁹⁵. The latter will doubtless long hold its place as the standard general introduction on the subject, and the present writer's brief additional observations are accordingly of a merely marginal character.

When one has passed in review, as we have done, a considerable number of the works of Ludovico and Annibale in approximately the sequence in which they were created, one can hardly fail to be struck once again by the fundamental urge for exploration and discovery which is reflected in such continuous processes of change and development. It becomes evident, however, that the horizons of Ludovico (though his achievements in certain fields—especially, for example, that of lighting—were to have lasting repercussions throughout the Seicento) were decidedly more limited than those of Annibale⁹⁶. But in the case of the latter it is precisely his insatiable curiosity and experimentalism at a time of crisis in European painting which makes a true appreciation of his contribution so difficult. As one of the outstanding figures of a period of transition, he belongs neither to the past nor to the future, yet runs the risk of being judged according to the criteria of the one or the other—and both are of course inapplicable. Annibale's career was one of a constant and unrelenting struggle to open up fresh means of pictorial expression, often involving radical transformations of the past; and his exceptional vitality and versatility, together with the wide range of his interests, did indeed result in his establishment of a remarkable series of jumping-off points for the future⁹⁷. But tireless

95. A note of literary fantasy was provided, also, by some abstract juggling according to the schemata of a now antiquated philosophy, the epigoni of which seem to have dispensed with the duty to look with serious attention either at the works of art themselves, or at the written texts, be they ancient or modern; what is unattractive about olympian rhetoric of this type, apart from the complete absence of historical understanding, is its humourless lack of modesty.

96. Here I seem to find myself not quite in agreement with Francesco Arcangeli, who in my view is inclined to over-emphasize the role of Ludovico.

97. It would of course be a major error to interpret his restlessness as in any way betokening a lack of sincerity.

prodigality in this respect (and here one must also bear in mind his graphic work) meant that many of the hints which he dropped had perforce to be brought to full fruition by later artists. He can however justly lay claim to the position of one of the first of the "moderns," a pioneer of many new ways of seeing which were soon to be taken for granted, and so the begetter of much that was to come.

DENIS MAHON.

RÉSUMÉ : *Réflexions à la suite de l'exposition Carrache* (deuxième partie).

Poursuivant son *post mortem* sur l'exposition Carrache, dont la première partie a été publiée le mois dernier, M. Mahon examine maintenant les peintures d'Annibal Carrache dans l'ordre chronologique où il les croit exécutées. A l'étudier de près, l'œuvre d'Annibal se révèle en constante évolution et il est par conséquent difficile d'apprécier son esprit expérimental et inventif sans avoir une claire compréhension de sa chronologie. L'auteur, qui ne peut accepter certaines œuvres comme étant de la main d'Annibal, suggère quelques modifications dans la suite chronologique proposée jusqu'ici. Il fait ainsi ressortir dans l'évolution de l'artiste le lien logique, qui n'est pas toujours remarqué; malgré des périodes de changement souvent assez rapides, un facteur commun les enchaîne les unes aux autres — une forte et originale personnalité qu'entraîne une insatiable curiosité. Il apparaît évident que le grand legs d'Annibal Carrache aux générations suivantes fut que, en un moment de crise, il opéra une transformation radicale dans le *langage* de la peinture européenne, et devint le pionnier de plusieurs façons de voir nouvelles qui devaient plus tard être admises. M. Mahon commente aussi quelques œuvres de deux artistes de moindre importance, Augustin et Antoine Carrache, œuvres certaines ou d'attribution discutable.

“ LA SERINETTE ”

by Jean-Baptiste CHARDIN

A STUDY IN PATRONAGE AND TECHNIQUE

ONE of the few paintings by Chardin that Haillet de Couronne, Secretary to the Academy of Rouen, cited in his *Eloge* of the artist presented in 1780, is a work entitled “Une Dame variant ses amusements” (fig. 1). He speaks of it and the Liechtenstein Collection’s “La Gouvernante” as being good examples of the figure subjects that Chardin began painting about 1737¹. This important painting to-day belongs to the Frick Collection²; a study of its execution and its subject contributes to a more complete understanding of the painter’s relation to his patrons.

“Une Dame variant ses amusements”, also known as “La Serinette”, was Chardin’s only exhibit at the Salon opening on August 25, 1751. The painting was of great importance in the history of his career since it was the first work that the King commissioned from Chardin. The ordonnance of payment, dated January 3, 1752, speaks of the work as “un tableau représentant une Dame assise dans un fauteuil jouant d’une serinette auprès d’un serin, qu’il a fait pour le service du Roy pendant l’année dernière³.” Unfortunately no earlier record exists to prove that this specific subject was ordered. However, in view of a subsequent royal commission, it seems probable that the choice was left to the artist.

Although Chardin had been presented to the King on November 17, 1740, and had at that time given him two paintings, “La Mère laborieuse” and “La Bénédicité” (both in the Louvre today), which, according to the *Mercure de France*, “Sa Majesté reçut très favorablement⁴,” no commission had been forthcoming

1. HAILLET DE COURONNE, «Eloge de M. Chardin» quoted in GEORGES WILDENSTEIN, *Chardin*, Paris, 1933, p. 43.

2. Oil on canvas, 20 inches by 17 inches (50.8 × 43.2 cm). Acquired by the Frick Collection, 1926. The past history and former owner of the painting are discussed in *The Frick Collection: An Illustrated Catalogue of the Works of Art in the Collection of Henry Clay Frick*. Vol. I: “Paintings,” Pittsburgh, 1949, pp. 165-168. I should like to thank Mr. Franklin M. Biebel, the Director of the Frick Collection, for the careful and considered assistance given me in writing this article, Mr. William Suhr for the useful discussions we had during the cleaning of the painting, and the Frick Collection for permission to reproduce figs. 1 and 6.

3. FERNAND ENGERAND, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi (1709-1792)*, Paris, 1900, p. 79.

4. WILDENSTEIN, *Chardin*, p. 70. The whole sentence reads: «M. Chardin, de l’Académie royale de peinture et sculpture, fut présenté au roi par M. le contrôleur général avec deux tableaux de sa composition que Sa Majesté reçut très favorablement.» This statement does not prove conclusively that the paintings were presented to the King rather than offered for purchase; it seems a possible assumption since there is no record of a payment by the Bâtiments to Chardin before January 3, 1752. (ENGERAND, *Inventaire*, p. 79.) MARIETTE (*Abecedario*, vol. I, p. 358) does not clarify the matter.

from this primary source of patronage until 1751. The remarkably high price paid for "La Serinette," 1,500 livres, the highest price that Chardin is known to have ever received, may be in part explained by the two paintings that had been previously presented to Louis XV.

The King only kept the painting for a short time since by August, 1753, it was in the collection of M. de Vandières, the brother of Madame de Pompadour⁵. Possibly the King may have presented it to the young man in 1751 when, in November, he became the Directeur général des Bâtiments in succession to his uncle, Lenormant de Tournehem⁶. Vandières, soon to become the Marquis de Marigny, had just returned in September after travelling through Italy for almost two years in the company of the Abbé Le Blanc, the architect Jacques-Germain Soufflot, and the engraver Charles Nicolas Cochin the younger⁷. The extent of the Abbé Le Blanc's influence in educating the taste of the young man—who was being trained for the job which as early as 1746 the King had promised the Marquise he was to have⁸—is difficult to assess. It is certainly true, however, that Mme de Pompadour had chosen her brother's travelling companions with great care. In any case, an interest in Chardin, an artist working in a manner quite different from that currently desired by a large part of the French court, may easily have been inspired in his student by the Abbé whose own appreciation for this artist is to be seen in his *Lettre sur l'Exposition* of 1747. In this he speaks of Chardin as one who "a trouvé aussi l'art de traiter des sujets familiers sans être bas... Il s'est fait une manière qui n'appartient qu'à lui et qui est pleine de vérité. On admire également et le soin avec lequel il étudie la nature et l'heureux talent qu'il a pour la rendre"⁹.

Whether Vandières received the painting by gift, exchange, or sale, it is of interest to note that his collection at his death in 1781¹⁰ contained only two other Chardin paintings, pendants, "L'Ecureuse" and "Le Garçon cabaretier," which he had inherited from his sister, Mme de Pompadour¹¹.

Chardin's shrewd recognition of the varying political factors behind a commission such as that for "La Serinette" is to be seen in his subtle handling of a minor detail in this painting. An engraving by Lépicié after Charles Antoine Coypel's *Thalie chassée par la peinture* hangs on the wall of the represented room; this picture

5. This is known from a letter of August 2, 1753, written by Lépicié to Vandières asking if Chardin might « vous dédier l'estampe que l'on grave d'après son tableau, représentant une Dame qui s'amuse avec une serinette, et de pouvoir marquer que le dit tableau est tiré de votre cabinet ». *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1903, pp. 45-46.

6. FISKE KIMBALL, *The Creation of the Rococo*, Philadelphia Museum of Art, 1943, p. 198.

7. *Ibid.*, pp. 198-199.

8. *Ibid.*

9. Quoted from WILDENSTEIN, *Chardin*, p. 81. The Abbé Le Blanc's support for Chardin is hardly surprising when his position as one of the first intellectuals to question the current Rococo taste is remembered. KIMBALL, *Rococo*, p. 187.

10. F. BASAN et F.-Ch. JOULLAIN, *Catalogue des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le Cabinet de seu M. le Marquis de Ménars... dont le Vent s'en fera vers la fin de février, 1782*, Paris, 1781, p. 8.

11. JEAN CORDEY, *Inventaire des biens de Madame de Pompadour rédigé après son décès*, Paris, 1939, p. 88, no. 1203.

is referred to in the *Mercure de France*'s review of Laurent Cars' engraving (fig. 2) after the Chardin painting as "l'ingénieuse allégorie de M. Coypel¹²." To assure the identification, however, the title of the picture is, in the Cars engraving, carefully rendered to be legible even though every other detail is the reversal of Chardin's painting. That the artist included this print among the room's furnishings is without doubt intended as a flattering gesture. Charles Antoine Coypel (1694-1752), was, in 1751, the Premier Peintre du Roi and, as such, was responsible for the acceptance of "La Dame variant ses amusements" and was also most influential in possible subsequent royal commissions.

Bernard Lépicié (1698-1755) was not only a close friend, who made several fine engravings after Chardin's works, but he was also Secretary to the Academy and, therefore, an important person in the official art world. At Coypel's death he took over many of the duties of the Premier Peintre. It was he who on July 25, 1752, submitted to the Directeur général Chardin's name as a candidate for a royal pension¹³. Vandières informed Chardin on September 7 that he was to receive a pension of five hundred livres; and in August of the following year Chardin requested permis-



FIG. 1.—CHARDIN.—Lady with a Bird-Organ (1751),
The Frick Collection, New York.

12. Quoted in WILDENSTEIN, *Chardin*, p. 91. Lépicié's engraving after Coypel's "Thalie" was exhibited at the Exposition of 1738. The date and the whereabouts of Coypel's original cannot be found. J. JAMIESON, *Charles-Antoine Coypel: Premier Peintre de Louis XV et auteur dramatique (1694-1752)*, Paris, 1930, p. 17.

13. WILDENSTEIN, *Chardin*, pp. 85-86.



FIG. 2. LAURENT CARS, after Chardin. La Serinette.
The Metropolitan Museum of Art, New York.

painting as "étant seulement commencé¹⁴." Since no record of payment was found and since no pendant for "La Serinette" was in the sale following Marigny's death, it seems never to have been done. The explanation may be that Chardin, as is seen by studying his later exhibits in the Salon, did fewer figure pieces in the following years, instead devoting himself more completely to still-lives. The only other works

sion of the Directeur général, again through Lépicié, to dedicate the print after "La Serinette" to him as well as to acknowledge his ownership¹⁴. Permission was granted¹⁵. The engraving appeared November, 1753¹⁶.

The interesting fact is that Chardin did shortly receive another commission, but he does not seem to have painted it. Engerand quotes the following from a "Distribution d'œuvres en 1753¹⁷": "Un tableau de la même grandeur que celui gravé connu sous le nom de 'Dame variant ses amusements.' Estimé —1,500 livres" to which a note is added "dont le sujet est au choix de l'auteur." Engerand points out that the records of the Bâtiments include no mention of payment for this commissioned work although Cochin notes "Il y travaille¹⁸;" Furcy-Raynaud writes that the annual statements of ordered works from 1753 to 1769 speak of the

14. See f.n. 5.

15. On August 6 the Marquis de Marigny wrote Cochin: « Je consens que le sieur Chardin me dédie l'estampe qu'il a fait graver d'après son tableau de la femme à la serinette et qu'il marque au bas de l'estampe que ce tableau est tiré de mon cabinet. » ENGERAND, *Inventaire*, p. 80. The dedication reads: *A Monsieur de Vandières Conseiller du Roy en ses Conseils, Directeur & Ordonnateur général de ses Bâtiments, Jardins, Arts, Académies, & Manufactures* [and in smaller letters] *par son très-humble & et très Obéissant Serviteur CHARDIN*.

16. The announcement of its sale as well as a lengthy discussion of it appeared in the *Mercure de France*, November, 1753. WILDENSTEIN, *Chardin*, p. 91.

17. ENGERAND, *Inventaire*, p. 80.

18. *Ibid.* In spite of this, Engerand suggests that the work in question may have been « La Râtiuseuse » (Salon 1739) because Lépicié's engraving after it (1742) says « Le Tableau original est dans le cabinet du Roi ». The Liechtenstein Collection probably acquired the work between 1737 and 1741. WILDENSTEIN, *Chardin*, p. 159.

19. MARC FURCY-RAYNAUD, « Chardin et la direction générale des bâtiments du roy », *la Chronique des Art et de la Curiosité*, July, 1899, p. 241.

done by the artist for the Bâtiments were three over-doors for Choisy in 1765 and two works for Bellevue in 1767²⁰.

"La Serinette" is important as being the artist's first connection with the Bâtiments. A further connection with influential contemporary French patronage may possibly be found in a clarification of the identity of the lady represented in the painting. During the last century the possibility of the sitter's being Mme Geoffrin has been mentioned from time to time²¹. If this were true, this friendship would be a most important link between the artist and the leading intellectual and artistic forces in Europe and in the French court.

Marie-Thérèse Rodet, Mme Geoffrin (1699-1777) was a person of considerable importance in the French intellectual circles of the third quarter of the eighteenth century. Among her friends were numbered not only the Empress of Russia and the King of Poland but also such men as Montesquieu, Voltaire, Fontenelle, David Hume, and Horace Walpole. Many important literary figures attended her successful Wednesday evening dinners. At the instigation of the Comte de Caylus²², she organized with equal success Monday evening soirées intended only for artists and connoisseurs²³. Such leading patrons of painting as the Marquis de Marigny, Mariette,

20. ENGERAND, *Inventaire*, pp. 81-83.

21. The connection first appears in writing in *Descriptions des objets d'arts qui composent le cabinet de Seu M. le Baron V. Denon*, Paris, 1826, p. 68 (No. 144) and most recently in the *Frick Collection Catalogue*, pp. 166-167.

22. PIERRE DE SÉGUR, *le Royaume de la rue Saint-Honoré: Madame Geoffrin et sa fille*, Paris, 1897, p. 53. The Comte de Caylus was an important factor in the Bâtiments through his great influence upon the Premier Peintre, Charles Coypel. (KIMBALL, *Rococo*, p. 186.)

23. Morellet describes these artistic salon thus: « Leur [the artists] rendez-vous régulier étoit le lundi. Un amateur voulait acheter un tableau, on le portoit ce jour là chez Madame Geoffrin, et les maîtres de l'art le jugeoient. M. Mariette y apportoit régulièrement un certain nombre de dessins des plus grands maîtres, qui formoient la collection précieuse et considérable qu'il a laissée à sa mort. » MM. MORELLET et THOMAS, *Eloges de Madame Geoffrin contemporaine de Madame Du Deffand*, Paris, 1812, p. 57. (The MORELLET *Mémoire* was originally published in 1777.)



FIG. 3.—CHARDIN.—Mme Chardin (pastel, 1775).
Louvre, Paris.



FIG. 4. NATTIER.—Mme Geoffrin (1736).
Collection Marquis d'Estampes.

Wattelet, and the Abbé de Saint-Non attended these ²⁴.

Thus to establish a relationship between Chardin and Mme Geoffrin would be most significant in extending the scope of the artist's acquaintance with contemporary patrons. However, in spite of various past speculations, there seems little reason for identifying the sitter of "La Serinette" with Mme Geoffrin. The work was painted just at the moment when she was emerging as mistress of her own Salon on the rue Saint-Honoré. Her famous literary dinners did not really commence until after the death of her husband in 1750, and her artistic ones did not begin until a later date ²⁵. Thus there would have been little reason for Chardin to use her as a subject in this painting for the King.

Even more significant, however, is the fact that in his essay written at the time of her death in 1777, Morellet ²⁶ lists Bouchardon, Carle Van Loo, Vien, Vernet, and Cochin among her friends; she is also stated to have owned works by these men as well as by Greuze, Robert, Lagrenée, and Lemoine. At no point is there mention of Chardin whose importance was certainly great enough to have warranted inclusion if there had been a close friendship.

Not only is there no documentary evidence of a relationship between Chardin and Mme Geoffrin, but a study of the likeness of the lady in the Frick painting also seems to deny the possibility. In 1746 Chardin married for the second time; his new wife was a widow of some means, Françoise Marguerite Pouget. That she was the model for "Les Amusements de la vie privée" (Stockholm) painted at this time is generally accepted ²⁷. Comparing this painting with that in the Frick Collection would suggest the same model served for both works. Comparing, in turn, the woman of the Frick painting with the artist's famous pastel portrait of Mme Chardin (Louvre; fig. 3) done twenty-four years later, in 1775, shows an

24. L'ABBÉ MORELLET, *Mémoires sur le dix-huitième siècle et sur la Révolution française*, Paris, 1822, Vol. I, p. 85.

25. SÉGUR, *le Royaume*, pp. 33, 51.

26. MORELLET, *Eloges*, p. 57.

27. The pendant to « Les Amusements » (illus. WILDENSTEIN, *Chardin*, fig. 199), also in Stockholm is « L'Econome » (painted in 1747; illus. WILDENSTEIN, *Chardin*, fig. 30) which may represent a variation upon the same model but certainly represents the same interior as that of « La Serinette ».

extremely close similarity between the two women in spite of the intervening years²⁸.

A known portrait of Mme Geoffrin exists in the work done by Nattier in 1738 (figure 4)²⁹. This unusually forceful likeness by the famous portraitist suggests the dominating character of the lady attested to by her contemporaries. In the large forehead and the long nose she has certain physical similarities to Mme Chardin, but the leaner structure of her cheeks shows an important difference. On the basis of this portrait and later drawings of Mme Geoffrin³⁰, it seems unlikely that she is the lady in "La Serinette." And the reasonableness of this conjecture is furthered when one reads the description of the represented lady in the lengthy review of the Cars engraving that appeared in the *Mercure de France*:



FIG. 5.—J. A. J. AVED (attr.).—Mme Chardin (?), Musée Carnavalet, Paris.

"Aussi l'on peut dire, sans hyperbole, que le modèle dont M. Chardin a fait choix dans cette occasion, indique une personne attachée à ses devoirs, honnête, pleine de douceur, enfin qui sait s'occuper³¹."

The tone of this review (i.e. the previously mentioned specific reference to the "Thalie") suggests it is written by a person acquainted with Chardin's aims.

28. EDMOND PILON discusses in his *Chardin* (Paris, [1909], pp. 76-82) the identity of the woman in « La Serinette » and « Les Amusements ». He believes that there is no doubt that the subject is in each case Mme Chardin; his proof is Laurent Cars' engraving of Mme Chardin done in 1755 after a drawing of COCHIN FILS (illus. in the *Gazette des Beaux-Arts*, Per. 3, Vol. XXIX, January, 1903, p. 38). While this cannot be accepted as final evidence because of the angle of the head in the engraving, that it is the same person represented by different men seems reasonable. The Louvre pastel seems better evidence, however, since it is the same artist representing, in theory, the same person.

29. The original portrait, painted by Nattier, signed and dated, was offered to the Empress Catherine II, by Mme Geoffrin. The portrait we reproduce here is after the painting in the collection of the Marquis d'Estampes, heir to Mme Geoffrin.

30. Other works giving some suggestion of Mme Geoffrin's appearance are Hubert Robert's two painting of c. 1772: « Le Déjeuner de Mme Geoffrin » (illus. *Illustrated Souvenir of the Exhibition of French Art*, Royal Academy of Art London, January 4-March 5, 1932, p. 41) and « Un Artiste présente un portrait à Mme Geoffrin » (illus. in PIERRE DE NOLHAC, *Hubert Robert: 1733-1808*, Paris, 1910, facing p. 50) belonging to A. Veil-Picard in 1932; Robert's drawing of « Le Cabinet de Mme Geoffrin » (illus. NOLHAC, *Robert*, facing p. 152) labeled with her name and today belonging to the museum at Valence; and the Greuze satirical drawing of "Mme Geoffrin as a Schoolmistress," formerly in the John P. Heseltine Collection.

31. WILDENSTEIN, *Chardin*, p. 91.

One final factor would tend to disprove the identification of the lady in "La Serinette" as Mme Geoffrin. This nomination first appeared in the 1826 sales catalog of the Baron D. V. Denon's collection where the Frick painting (No. 144) is listed as a "Portrait présumé celui de Mme Geoffrin³²." During the nineteenth century two other paintings were thought to be portraits of Mme Geoffrin by Chardin. One, acquired in 1837 by the Museum of Montpellier from the Marquis of Montcalm, was exhibited as such until first Tournieux³³ and subsequently Joubin³⁴ proved it to be a portrait of Mme Marguerite Crozat painted in 1741 by Jacques-André-Joseph Aved³⁵. In 1901 the Baronne Nathaniel de Rothschild bequeathed to the Musée Carnavalet in Paris a second portrait believed to represent Mme Geoffrin by Chardin (fig. 5); in two successive articles Prosper Dorbec reasonably doubts this, suggesting instead Aved as the painter and the possibility that the sitter may be the second Mme Chardin³⁶. That there had been some association between Mme Geoffrin and Chardin was clearly assumed during the nineteenth century. Since the two portraits are now believed to be wrongly named, "La Serinette" remains the only painting which links the names of the artist and the patroness. The painting is, therefore, highly questionable evidence for this important friendship.

A comparison of the choice of the subject and of the technical handling in "La Serinette" with other genre paintings by the artist shows differences of treatment which may be attributable to the royal origin of the commission. In depicting the leisure existence of a lady—one who in this case has turned from embroidery to encourage her bird to sing by playing a hand organ for this purpose—Chardin deals with a subject type rarely found among his genre paintings. Most of his genre works deal with women or servants in the course of performing various mundane activities or with children amusing themselves. The number of paintings depicting women enjoying leisure moments is rare, the most notable examples being the early Potsdam "Dame cachetant une lettre" (1733)³⁷, the "Dame préparant son thé" of about the same date (Hunterian Museum, Glasgow)³⁸, and the Stockholm "Les Amusements de la vie privée" (c. 1746)³⁹. That the artist decided upon this type of

32. See f.n. 21.

33. MAURICE TOURNEUX, « Un Portrait apocryphe de Mme Geoffrin faussement attribué à Chardin », *Gazette des Beaux-Arts*, Per. 3, Vol. XV, June, 1896, pp. 471-476. The painting is illustrated facing, p. 472.

34. ANDRÉ JOUBIN, « Le Portrait de Mme Crozat par Aved au Musée de Montpellier », *Gazette des Beaux-Arts*, Per. 5, Vol. I, June, 1920, pp. 425-432.

35. Presumably Charles Blanc's listing among the works of Chardin « Au Musée Fabre à Montpellier, le portrait de M. Geoffrin, mari de la célèbre Mme Geoffrin » is a confusion with the portrait of Mme Geoffrin. (« Chardin », *Histoire des peintres de toutes les écoles : école française*, Vol. II, Paris, 1862, p. 16 of the Chardin life.)

36. PROSPER DORBEC, « Un Portrait de la seconde femme de Chardin par Chardin, au Musée Carnavalet », *Gazette des Beaux-Arts*, Per. 3, Vol. XXIX, January, 1903, pp. 37-41, and « Le Portraitiste Aved et Chardin portraitiste », *Gazette des Beaux-Arts*, Per. 3, Vol. XXXII, October, 1904, p. 344.

37. Illus. WILDENSTEIN, *Chardin*, fig. 49.

38. Illus. *Ibid.*, fig. 50.

39. Illus. *Ibid.*, fig. 199.



FIG. 6.—X-ray of upper half of Chardin's "Lady with a Bird-Organ",
The Frick Collection, New York.

subject, so unusual among his mature works, may be explained by his considering it as one more attractive to the taste of the French King. Certainly among works purchased by other royal and noble patrons in Europe, i.e. the Queen of Sweden, Catherine of Russia, Frederick II of Prussia, the Prince of Liechtenstein, and the Comte de Tessin of Sweden, the humble genre subjects were in great demand.

The previously mentioned reference of Haillet de Couronne to "La Serinette" would seem to provide corroborating eighteenth century evidence that this work was considered a subject superior to Chardin's other works:

...plusieurs bons tableaux très-intéressants dont les sujets ensuite se sont ennoblis par un choix plus élevé dans les personnages; tels sont

le tableau de la *Gouvernante* et celui d'une *Dame variant ses amusements* ⁴⁰.

A propos of the influence that a royal commission had upon Chardin's choice of subject it is of interest to note that the still-lives Chardin executed for the Bâtiments at a later date differ considerably from most of his still-lives; rather than represent fruits, vegetables, and humble objects, he depicts things with more intellectual associations, i.e. musical instruments, scientific apparatus, and paraphernalia of the arts. This type of painting executed for Choisy and subsequently for Bellevue is much less frequent in the artist's œuvre than the more common subjects.

The handling of the paint in "La Serinette" may also have been varied to comply with the standards of the King's taste. The painting of a detail such as the skirt is unusually tight. In most of Chardin's works the painterly quality of his technique is immediately evident and therefore contributes effectively to the remarkable vitality of his pictures. All of the details in the Frick painting, in contrast, show much greater restraint of execution. Even so, the artist's usual subtle skill is to be seen in the skirt with its clever handling of lights and reflected lights, the cover of the *serinette*, the fabric on the embroidery frame, and the bird cage. Chardin may have purposely modified his technical freedom to satisfy the King's taste.

Whether the technical restraint of this painting is due to the royal patron or not, the sensitivity of "La Serinette" corroborates Cochin who quoted Chardin as saying "On se sert des couleurs, mais on peint avec le sentiment" ⁴¹.

During the recent cleaning of this Chardin painting a most interesting discovery was made which contributes to a further understanding of the artist's methods. An X ray of the upper two-thirds of the painting (fig. 6) revealed not only the various details that can be seen today but also a hidden woman, seated frontally, to the right of the visible figure, as well as another, upside down, at the top of the painting. An X ray of the lower portion revealed no other hidden details.

Chardin drawings are extremely rare. This is especially surprising when one considers the large number of drawings coming from the hand of other artists painting in France at this time, i.e. Boucher or, earlier, Watteau. This X ray provides evidence that Chardin, in this case, evolved the type of his figure as well as its position in the composition as he worked with oil paints upon the canvas. The reversed figure at the top would seem to be the first study since the dominance of the forehead and the straight line of the cap is changed somewhat in the other figure revealed in the X ray until, in the final figure, the lines of the cap do not curve out

40. Quoted *Ibid.*, p. 43.

41. *Ibid.*, p. 40.

so far and the widow's peak is introduced to lessen the size of her forehead. In addition to the physical type, a relationship between the three figures is also suggested by their wearing the same type of jacket. The careful compositional evolution as well as the remarkably detailed development of the reversed figure makes it hardly surprising that Birch, in writing the Comte de Tessin, on October 17, 1745, should say: "L'affaire des tableaux rencontre un peu de difficulté de côté de M. Chardin, qui avoue naturellement qu'il ne pourrait pas donner les deux pièces que dans un an d'ici. Sa lenteur et la peine qu'il se donne doivent, dit-il, déjà être connues à Votre Excellence ⁴²."

Whichever of the revealed figures was done initially, the surprising position of the reversed figure is difficult to understand since it is placed at one end of the large single piece of canvas. That this placement should be completely arbitrary with no relation to some idea for a finished painting seems impossible.

The careful thought that Chardin put into his painting is thus attested to by his friend Cochin:

"Ces tableaux lui coûtoient beaucoup de temps, parce qu'il ne se contentoit pas d'une imitation prochaine de la nature, qu'il y vouloit la plus grande vérité dans les tons et dans les effets. C'est pourquoi il les repeignoit jusqu'à ce qu'il fut parvenu à cette rupture de tons que produit l'éloignement de l'objet et les renvois de tous ceux qui l'environnent, et qu'enfin il eût obtenu cet accord magique qui l'a si supérieurement distingué ⁴³."

In a review of the works exhibited at the Salon of 1751 the following statement was made about the Frick painting: "S'il était permis de comparer les petites choses aux grandes, je dirois que personne ne voit mieux la nature que M. Chardin et ne possède comme lui l'art de la *prendre sur le fait* ⁴⁴." This shows clearly the contemporary attitude towards the type of subject painted by Chardin. The hierarchy subject matter established eighty-four years earlier by André Félibien in the Preface to his *Conférences de l'Académie Royale* ⁴⁵ was still a fundamental tenet of French aesthetics in spite of some relaxations and some extensions in the intervening years. Genre and still-life painting were still considered inferior to history painting and portraiture. A royal commission, therefore, was of the greatest importance for enhancing the reputation of Chardin since the largest part of the commissions presented by the Bâtiments was devoted to history paintings. An examination of

42. Quoted *Ibid.*, pp. 78-79.

43. *Ibid.*, p. 38.

44. Quoted *Ibid.*, p. 84, from *Jugement sur les principaux ouvrages* [par LE COMTE et COYPEL]. 1751.

45. M. FÉLIBIEN, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Amsterdam, 1706, p. 16.

Chardin's choice of subject and of his technical handling as well as of his gestures towards influential people would seem to suggest that he fully appreciated the great significance to his career of the King's order for "La Serinette."

EVAN H. TURNER.

RÉSUMÉ : « *La Serinette* » de Jean-Baptiste Chardin : origine et technique.

Ce tableau, autrefois appelé *Dame variant ses amusements*, fut peint en 1751 pour le roi Louis XV. Cette commande royale, une des rares que reçut Chardin, eût une influence sur la composition et la technique de cette peinture. Le choix du sujet n'est pas du type habituel de ses peintures de genre, et comme l'écrivait un de ses contemporains le sujet est ennobli par un « choix plus élevé du personnage » que Chardin a placé du reste parmi des objets moins ménagers. D'autre part on peut constater dans la technique une certaine contrainte, notamment dans le dessin assez raide de la robe. Un examen aux rayons X confirme cette opinion et montre que Chardin avait étudié minutieusement la position du personnage : deux esquisses primitives sont visibles. Quant à l'identification de la femme, il semblerait en fait qu'il s'agisse de la seconde femme de Chardin au lieu de Mme Geoffrin comme il était jusqu'alors admis ; des comparaisons avec des tableaux de ces deux personnages et certains détails techniques permettent en effet de le supposer.



FIG. 1. — Chasses nouvelles : Le Daim, bordure supérieure avec les armes du Chancelier de Chauvelin.
Collection particulière, Paris (Phot. Lacoste.)

“CHASSES NOUVELLES” DE MONSIEUR OUDRY

LA tenture fort rare que nous présentons ici, et à qui nous conservons le titre qu'elle porte dans les anciens inventaires, a été exécutée en basse-lisse par la Manufacture de Beauvais, durant le second quart du XVIII^e siècle, quand l'établissement royal était placé sous l'autorité de Noël-Antoine de Mérou. Nous en avons retrouvé quatre pièces chez M. Jean Lebaudy à Rosny, et une cinquième dans une collection parisienne. De plus, comme on le verra, les archives de la Manufacture nous ont permis de les identifier.



Le peintre Jean-Baptiste Oudry, nous fait suivre les chasses, qui se déroulent dans le décor de la forêt. Devant de grands fonds de verdure, troués de larges éclaircies, les veneurs élégamment vêtus, poursuivent le gibier. Ils courent le cerf, attaquent le loup, forcent le daim ou traquent le sanglier. L'équipage traverse de vastes clairières, s'engage dans les sous-bois touffus, puis côtoie les bords marécageux d'un étang avant de s'attarder sur la rive moussue d'un ruisseau où vient de s'arrêter l'animal poursuivi.

Les compositions, savamment équilibrées, sont limitées par une large bordure dont la richesse et la solennité attestent l'importance du personnage à qui ces tapisseries furent destinées. C'est, en effet, avec quelque ostentation que le décor se charge de lis de France et des armes du marquis de Chauvelin, Garde des Sceaux sous le règne de Louis XV, qui reçut de son Souverain cette magnifique tenture.

Les *chasses nouvelles* ont été les premières compositions données par J.-B. Oudry aux lissiers beauvaisiens. Le jeune artiste, élève de Nicolas de Largillière, apprit chez le célèbre portraitiste son métier de peintre. L'habileté avec laquelle il rendait les animaux et les natures mortes, devait l'attirer vers ces spécialités où il fut bientôt considéré comme l'émule de François Desportes. M. de Bérighen s'intéressa à ce talent qui venait de se manifester avec éclat. Il présenta Oudry à Louis XV qui lui commanda le portrait de ses chiens, et le fit nommer « *Peintre ordinaire des chasses de Sa Majesté* ». J. Locquin, qui dressa le catalogue de ses œuvres¹, précise qu'en 1726, Fagon, Intendant des Finances, le proposa comme dessinateur et peintre de la Manufacture de Beauvais. Oudry fut attaché à l'établissement aux termes des arrêts rendus au Conseil de commerce en date du 22 juillet 1726, recevant une indemnité annuelle de 3.500 livres. L'artiste était dans l'obligation de fournir à l'entrepreneur « six tableaux de trois à quatre pieds de hauteur finis et des compositions nouvelles pour servir de modèles à faire les patrons d'une tenture de tapisseries de dix-huit aunes ». Ces conditions furent, par la suite, très vite modifiées.

Dès le début de 1727, Oudry a déjà livré les premières compositions de la tenture, en six tableaux, qui portera le nom de *Chasses nouvelles*. Les sujets sont intitulés : *le Cerf*, *le Loup*, *le Daim*, *le Renard*, *le Sanglier* et *le Limier*.

L'étude des Archives de la Manufacture nous permet de préciser qu'en cette même année une première suite en six pièces a été mise sur les métiers. Elle porte le N° 36 dans les registres de fabrication, et mesure cinq aunes deux seizièmes de hauteur. La bordure présente un décor avec « tête d'Actéon, tête de Diane, cartouche et camaïeu ».

Peu après, le « *montage* » d'une deuxième suite est décidé. Elle figure sous le N° 40 dans les livres et est destiné à « *Monsieur le Garde des Sceaux* ». Les cinq pièces que nous avons retrouvées appartiennent à cette série qui comprenait également six panneaux. L'ensemble formait la « *chancellerie* » de Germain-Louis de Chauvelin, marquis de Grosbois, qui naquit en 1685, et mourut à Paris en 1762.

Le Chancelier avait le droit d'orner sa résidence de tapisseries portant à la fois les armes de France et les attributs de sa dignité. Le premier magistrat était seul à posséder cette prérogative. C'est pourquoi ces tapisseries, qui ne constituent pas cependant la grande « *chancellerie* » officielle, ainsi que nous le préciserons par la suite, sont circonscrites par de larges bordures présentant un semis royal de fleurs de lis d'or s'enlevant sur un fond d'azur (fig. 1). Au milieu de la bordure supérieure se lisent les armes des Chauvelin : d'argent à un chou sauvage pommé et arraché de sinople, la tige accolée d'un serpent ondoyant la tête tournée vers le haut. Les peintres et les tapissiers traitaient souvent les armoiries avec une grande liberté,

1. J. LOCQUIN, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Baptiste Oudry, peintre du Roi, Archives de l'art français*, 1912, p. IV.



FIG. 2. — Chasses nouvelles : Le Cerf. Château de Rosny *

car ils étaient plus préoccupés de l'effet décoratif que de l'exactitude à respecter dans la représentation des blasons. Le chou pommé du grand armorial est ici transformé en une variété de chou branchu, qui paraît s'apparenter au chou cavalier, plus léger et plus décoratif. L'écu ovale est sommé d'une couronne, il est placé devant les deux masses du chancelier disposées en sautoir. L'ensemble se détache sur le fond clair et moucheté d'un lourd manteau rouge doublé d'hermine. Au centre de la bordure inférieure (fig. 5) est placé, mordant sur la composition, le grand coffre à couvercle plat qui contient les sceaux. Il est orné d'un décor serré et régulier constitué par l'alternance d'L et de fleurs de lis. La précieuse cassette placée sur un socle est disposée entre le sceptre, la main de justice et les deux masses croisés comme il se doit. Au-dessous est placé « l'œil de justice », devant le rayonnement d'une « gloire ». Des palmes et des rameaux d'olivier accostent ce décor en symbolisant la force et la paix.

Les registres de la Manufacture précisent que la tenture du Chancelier mesure cinq aunes dix seizièmes de hauteur, soit environ 3,85 m². Elle est plus haute que la première suite mise en fabrication, cela tient à ses larges bordures. C'est, à quel-

* Nous nous excusons de la mauvaise qualité des photographies des tapisseries du château de Rosny. La difficulté de faire prendre de nouvelles épreuves nous a mis dans l'obligation d'utiliser d'anciens documents.

2. L'aune de Flandres était employée comme unité de mesure par les lissiers de Beauvais. Par contre, à Paris, c'est l'aune de France qu'utilisaient les artisans des Gobelins.

ques centimètres près, la dimension des pièces exposées dans le grand salon de Rosny, abstraction faite des galons extérieurs bleus qui ne sont pas visibles et disparaissent sous les moulures des boiseries. Si les pièces ont gardé leurs bandes bleues originales, elles doivent porter la marque de Beauvais, et la signature de Mériou qui dirigea la Manufacture de 1722 à 1734.



FIG. 3. — Chasses nouvelles : Le Daim.
Collection particulière, Paris (Phot. Lacoste.)

Les tapisseries appartenant à M. Jean Lebaudy n'ont pas toutes conservé leur largeur première. Certains panneaux ont été diminués (coupés ou rempliés) et leurs bordures latérales ont été rapportées.

La lecture des anciennes « liures » de la Manufacture nous révèle avec une grande précision les dates de fabrication de chaque tapisserie, ainsi que les noms des

chefs de pièce à qui incombait la responsabilité du tissage. Suivant l'habitude consacrée les tapisseries étaient *montées* par ordre de grandeur décroissante. Ainsi la fabrication des grandes pièces était largement amorcée quand la mise en route des panneaux étroits étaient décidée. Cela permettait de rapprocher au maximum les dates des tombées de métier.

La grande pièce de huit aunes³, *le Cerf* (fig. 2), a été montée par Antoine Dosse. Elle a été mise sur métier le 31 janvier 1728, et achevée le 19 mars 1729. Dans une clairière, près du déversoir d'un étang, le cerf, depuis longtemps poursuivi, vient de tomber à bout de forces. La meute des chiens courants assaille l'animal aux abois. Deux cavaliers apparaissent sur la gauche de la composition, l'un sonne du cor, annonçant l'hallali, ce pénible épisode de la chasse « à cor et à cris » (château de Rosny).

La deuxième pièce de sept aunes, *le Loup*, a été montée par Philibert Parizot. Elle a été exécutée entre le 6 mars 1728 et le 12 mars 1729. Sur le bord d'un chemin forestier, au pied d'un arbre touffu, le loup vient d'être cerné par les chiens. Un couple de cavaliers survient sur la droite, tandis que dans le lointain on aperçoit, suivant la chasse, deux personnes confortablement installées dans une « *calèche en gondole* » traînée par quatre chevaux (château de Rosny).



FIG. 4. — Chasses nouvelles : Le Daim (détail).
Collection particulière, Paris (Phot. Lacoste.)

3. La pièce est d'abord désignée par une mesure approximative, arrondie à l'aune. Ce n'est qu'au moment de la tombée de métier qu'une dimension précisée au seizième d'aune est donnée. Le cerf « rendu » mesurait 8 aunes 4/16.

La troisième pièce de six aunes, *le Daim* (fig. 3, 4), appelée également « *le daim lancé* », a été montée par Claude Lickman. Elle a été mise sur métier le 20 mars 1728 et a été terminée le 29 janvier 1729. A la lisière de la forêt, un daim poursuivi par les chiens retourne sa tête fine vers la meute bruyante. Au premier plan, sur le bord d'un étang, un cavalier vient d'arrêter sa monture. Au second plan on distingue un chasseur qui sonne du cor (Collection particulière, Paris).

La quatrième pièce de cinq aunes, intitulée *le Renard* (fig. 5), a été montée par Pizier. Elle a été commencée le 27 mars 1728, et a été achevée le 23 avril 1729. Dans les futaies, auprès d'un chêne, le renard, après bien des feintes, a été pris par la meute. Le beau corps souple de Goupil n'est plus qu'une proie inanimée que secouent les mâchoires puissantes et avides des chiens. Un piqueur surgit d'un chemin creux. A droite coule la rivière aux eaux calmes. Auprès d'un pont de pierre, dont les arches se reflètent dans l'onde, on distingue le contour d'un portique à doubles tourelles qui se détache sur le ciel bleu (château de Rosny).

La pièce de quatre aunes, *le Sanglier*, a été montée par Antoine Dosse. Elle a été tissée entre le 21 février 1728 et le 16 avril 1729. A l'orée du bois, le sanglier traqué est coiffé par les chiens. La bête énorme est furieuse; elle se défend, et fait tête. Sur la droite un homme tenant à deux mains un long et pesant épieu, au fer tranchant, se prépare à donner à l'animal l'ultime blessure (château de Rosny).

La sixième, et dernière pièce de trois aunes est intitulée *le Limier*. Elle a été montée par Cambon (ou Cambert)⁴. Son tissage s'est effectué entre le 22 mai 1728, et le 29 mars 1729. Nous n'avons pas pu, jusqu'ici retrouver cette dernière tapisserie. La composition en hauteur représentait un valet retenant par un lien le chien avec lequel il va « *faire le pied* ». L'animal s'arrête, et flaire la trace du gibier au pied d'un arbre dans lequel est perché un magnifique perroquet dont la présence dans nos forêts surprend. Sur une sente sinueuse, on aperçoit au loin un paysan porté par son baudet et suivi de deux moutons.

Oudry, qui s'attachait particulièrement à la représentation des animaux, leur a donné ici, une place de choix. Les hôtes de la forêt, assaillis tour à tour par les chiens de suite, constituent les groupes importants qui meublent la partie centrale de chacune des compositions. Les bêtes fauves, rousses ou noires, craintives ou hargneuses, s'abandonnent ou se défendent devant la fureur des chiens racés au beau pelage blanc tacheté de noir.

C'est avec une très grande habileté que les tapissiers ont rendu les toisons sauvages dont les notes sombres s'opposent à la robe claire des chiens blancs du Roi. Les groupes bruyants se détachent sur les fonds de verdure, dont les tonalités dégradées s'échelonnent des verts profonds des premiers plans, aux gris bleuté délicatement estompés des lointains qui s'enlèvent sur le ciel.

Quelques taches vives et brillantes sont apportées par les silhouettes des chasseurs. Les tricornes noirs sont posés avec grâce sur les perruques poudrées. Les

4. L'écriture mal formée du scribe rend la lecture incertaine.

vestes ajustées sont d'un beau rouge sombre ou d'un bleu cérule particulièrement séduisant. Elles sont enjolivées par le scintillement des galonnages et des passements d'or. Les longues basques recouvrent les revers des lourdes bottes de buffle à bout carré. Les cavaliers et leurs montures apportent, avec discrétion, les quelques notes pleines et vibrantes, qui tranchent en un heureux effet, avec les symphonies vertes et bleutées des frondaisons.

L'emploi des tons dégradés, la finesse de l'exécution, le souci du détail présentent déjà toutes les caractéristiques de l'évolution technique qui va s'ac-



FIG. 5. — Chasses nouvelles : Le Renard. Château de Rosny.

centuer et marquer le XVIII^e siècle. L'influence du peintre, qui veut retrouver dans les compositions tissées les moindres accents marqués par ses pinceaux, commence à se manifester. Dans cet asservissement de la tapisserie à la peinture, Jean-Baptiste Oudry aura, il faut bien le dire, une grande et lourde part de responsabilité. Son orgueilleuse insistance amènera même un véritable conflit avec les praticiens quand, en 1733, il sera nommé directeur artistique aux Gobelins et surveillera, dès 1736, le tissage de sa célèbre tenture des *Chasses de Louis XV*⁵. Les tapissiers, prisonniers du thème fourni par le peintre se verront contraints d'abandonner le travail

5. La tenture des *Chasses de Louis XV* a été maintes fois étudiée et reproduite. J.-B. Oudry reprend le thème des chasses et le renouvelle complètement; il donne dans ces nouvelles compositions une place de choix aux personnages. Le Roi et sa suite occupent les premiers plans des neuf compositions qui constituent la tenture. Deux suites ont été tissées par la Manufacture des Gobelins entre 1736 et 1753. La première tenture exécutée par Monmergué appartient au Mobilier National; elle est actuellement exposée au château de Compiègne. La deuxième tenture tissée par Audran a été acquise par le gendre de Louis XV, l'Infant Don Philippe de Parme; elle est exposée au palais Pitti, à Florence. Les cartons sont conservés au château de Fontainebleau et au palais de Compiègne. Les esquisses sont la propriété du Musée Nissim de Camondo.

par grandes hachures, qui donnait de vigoureux contrastes et laissait aux formes toute leur fermeté. Ils feront connaître à leur chef, avec un singulier courage, leur opinion d'hommes de métier, et n'hésiteront pas à lui dire que « bien peindre et savoir tisser sont choses absolument différentes ». Mais l'avis du chef prévaudra, comme il se doit, et les artisans se verront contraints d'obéir en élargissant leur palette, sacrifiant ainsi, par l'emploi de maints tons rompus, l'avenir de la tapisserie.

Les Archives gardent la trace des sommes touchées par les lissiers qui exécutèrent la tenture du marquis de Chauvelin. Ils étaient payés à la tâche. Les prix, calculés d'après les surfaces tissées, étaient évalués en *bâtons*. Les redevances variaient suivant la difficulté des parties à traduire, que ce soit charnures (carnations), draperies, feuillages, ciels, architectures ou mosaïques. Le travail particulièrement minutieux et difficile valait l'octroi d'une récompense. Ainsi nous trouvons qu'une indemnité d'un sol a été versée aux tapissiers qui ont tissé *le Renard* pour « les arbres fins traités en gris clairs » dans les lointains. Une exécution intelligente et soignée était également appréciée, c'est pourquoi les praticiens qui ont traité *le limier* reçoivent une prime « pour ce que la pièce a plus que le dessein ».

Des nombreux paiements, que nous avons recherchés et totalisés, il ressort que les ouvriers touchèrent pour l'ensemble de la tenture 4.243 livres, 18 sols, 11 deniers. Aux dépenses de main-d'œuvre il convient d'ajouter la valeur des chaînes et des « *estoffes* » (laine et soies), les frais de teinture, l'amortissement des cartons⁶, les frais afférents à l'établissement, et enfin le bénéfice que se réservait l'entrepreneur, car il jouissait d'une complète autonomie vis-à-vis de l'autorité royale. L'ensemble paraît justifier les 11.500 livres qui furent payés par Messieurs les Secrétaires du Roi, la tenture étant un présent royal⁷.

Dès octobre 1728 une troisième suite des *Chasses nouvelles* est mise en fabrication : elle porte le n° 42 dans les inventaires, et comporte également six panneaux. Elle mesure 5 aunes 2/16 de hauteur. Sa bordure est ornée de cartouches, de têtes et de masques.

Enfin, en 1737, une quatrième et dernière tenture est commencée, elle ne porte pas de numéro d'ordre et ne comprenait que cinq panneaux. Sa hauteur n'atteint que 4 aunes 1/2, et sa bordure, réduite peut-être à un *bordelin* ou à un galon, n'est pas décrite. Des première, troisième et quatrième tentures, que reste-t-il ?

L'érudit allemand Heinrich Göbbel⁸, a signalé, avant la guerre, une suite com-

6. Les peintures d'Oudry restèrent la propriété du Roi. Les cartons ou patrons commandés par Mérout, grandeur d'exécution, furent payés 2.800 livres sans les bordures. Ils revinrent à 3.300 livres avec celles-ci. Après 1760, les modèles fatigués furent vendus, précise L. BADIN (*la Manufacture de tapisserie de Beauvais*, 1909, p. 83).

J. LOCQUIN, dans l'ouvrage déjà cité (p. 97) signale sous les nos 497 à 502 les *Chasses nouvelles*. L'érudit précise que tous les cartons ont disparu. Il serait certainement intéressant de rechercher, parmi les nombreuses études laissées par le peintre et notamment les sujets signalés sous les nos 257 à 291, si quelques études se rapportent aux compositions de ces tapisseries.

Un dessin d'Oudry, lavis d'encre de Chine et de gouache sur papier teinté est passé en vente le 7 juin 1955 à l'Hôtel Drouot, intitulé « Événement singulier arrivé sur un des rochers de la forêt de Fontainebleau dans une des chasses de S. M. Louis XV. Dessiné d'après ses ordres par J.-B. Oudry pour être peint par lui en grand. Présenté au Roy par J.-B. Oudry », daté de 1733 (h. 0,32 m × l. 0,55 m).

7. Archives Nationales, O¹ 2.037.

8. *Handteppiche*, 2^e partie, *Die romanischen Lander*, t. I, p. 222 et fig. au frontispice.

plète des *Chasses nouvelles*, propriété de l'Etat de Bavière. Les riches bordures, qui limitent les compositions, sont constituées par des éléments chantournés qui s'enlèvent sur un fond bleu. Une tête d'Actéon et un visage de Diane ornent les écoinçons supérieurs, des attributs de chasse meublent les angles inférieurs. Chaque bordure est interrompue, dans sa partie médiane, par un paysage traité en camaïeu. Cette belle tenture, certainement la première tissée puisqu'elle comporte les éléments précédemment décrits, est actuellement conservée au musée de la Résidence à Munich⁹. M. Georges Wildenstein nous signale une de ces tapisseries ayant appartenu à Sir Philip Sassoon, et se trouvant chez la marquise de Chalmondeley, sa sœur. Enfin, trois fragments appartenant aux *Chasses nouvelles* ont été offerts aux enchérisseurs par M^e Rheims, à l'Hôtel Drouot, le 1^{er} avril 1949. Les pièces mutilées, lavées, avaient perdu leurs belles couleurs. Elles ne présentaient qu'un intérêt documentaire.

Mais il reste à penser que de nouvelles investigations permettront de retrouver d'autres pièces, à moins qu'un sinistre n'ait anéanti pour jamais les panneaux manquants.



Il nous faut ajouter que M. de Chauvelin reçut du Roi, le 5 janvier 1730, une deuxième tenture. C'était la « *grande chancellerie* » officielle, en dix pièces, au majestueux décor constitué par les grandes armes de France et de Navarre, portées par des génies ailés, se détachant sur un champ fleurdelisé. Les bordures étaient ornées des attributs du Garde des Sceaux : masses d'or, œil rayonnant de la justice, cassette contenant les sceaux, etc. La tenture comprenait six panneaux, deux portières, et deux trumeaux. Elle avait été mise sur métier, en 1728, à la Manufacture Royale des Gobelins¹⁰. L'ensemble était destiné à orner la Chambre du Sceau, en conférant à cette salle, l'atmosphère solennelle qui s'imposait.

La tenture d'Oudry, par son caractère plus aimable, devait, semble-t-il, être affectée aux salons de réception ou aux appartements privés du premier magistrat.

L'envoi de deux tentures au Garde des Sceaux, nouvellement promu, ne semble pas avoir été une habitude régulièrement suivie. Cependant un double présent analogue avait été adressé par la Couronne au Chancelier J.-B. Fleuriat d'Armenonville, prédécesseur du marquis de Chauvelin. A la Manufacture des Gobelins fut tissée pour lui la grande tenture officielle. Mise sur métier en 1722 elle présentait, comme il se doit, le décor noble qui était, avec quelques variantes, répété pour chaque nouveau titulaire de la charge. Quant à la deuxième suite, exécutée à Beauvais, et commencée en cette même année 1722, c'était la *Tenture des Chinois*, un des premiers sujets exotiques exécutés en tapisserie. Vernansal, Blin de Fontenay et Monnoyer (dit Baptiste) en donnèrent les sujets aussi plaisants qu'originaux. Cette tenture est passée en vente à la Galerie Charpentier en mars 1937. La bordure présente

9. C'est à l'amabilité du Dr Luisa Hager, Hauptkonservator, que nous devons de connaître, à la fois l'emplacement de cette tenture et la composition de la pièce *le Limier*, décrite précédemment.

10. Bibliothèque Nationale, Mss. fr. 7825.

une analogie si frappante avec l'encadrement des *Chasses d'Oudry* du marquis de Chauvelin que nous avons cru devoir le signaler ici.

*
**

Ces tentures royales, tombées des métiers des Gobelins ou de Beauvais, allaient orner la Grande Chancellerie, installée depuis 1717 dans l'ancien hôtel Poisson de Bourvalais, situé place Vendôme, alors place Louis-le-Grand. Le chancelier d'Aguesseau y réunit le premier ses services. Depuis lors, malgré les aléas des révolutions et des changements de régime, les Gardes des Sceaux, puis les Ministres de la Justice, se sont succédé sans interruption dans cette magnifique résidence, qui conserve dans son décor intérieur, bien des vestiges du passé. Ainsi la continuité de nos grandes institutions peut être comparée à la survivance de nos manufactures dont l'activité incessante remonte au XVII^e siècle. Actuellement nos artistes tapissiers qui répètent les mêmes gestes que leurs devanciers, travaillent sur des métiers qui n'ont guère évolué.

De la pérennité de ce beau métier de lisse, qui porta tant de fois hors de notre pays le renom du goût français, notre pays peut à juste titre s'enorgueillir et parmi les grandes tentures dues à l'habileté de nos lissiers, les *Chasses nouvelles* de Monsieur Oudry peuvent prendre rang parmi les plus belles et les plus séduisantes.

JULIETTE NICLAUSSE.

RÉSUMÉ : "*Chasses nouvelles*", by Monsieur Oudry.

The very rare low-warp tapestry which we present here, preserving the title it bears in the old inventories, was executed by the *Manufacture de Beauvais* during the second quarter of the eighteenth century. Our research among the archives of the *Manufacture* has revealed with the greatest precision the dates when each piece was made. We have also been able by the same means to identify the person for whom these tapestries were meant. It was, indeed, Germain Louis de Chauvelin, marquis de Grosbois, Garde des Sceaux in the reign of Louis XV, who received this magnificent present from his sovereign, which explains the richness and solemnity of the borders, decorated with the *fleur de lys* of France, the coat of arms of the Chauvelin family and the attributes of the Chancellor.

The designs for the *Chasses Nouvelles* were drawn by Jean-Baptiste Oudry in 1726, and it is the first tapestry commissioned from this painter which was later to provide many models for the weavers of the royal *ateliers*. The looms of the *Manufacture de Beauvais* executed the *Chasses Nouvelles* four times. The series of the marquis de Chauvelin is the second to have been woven, in 1728 and 1729.

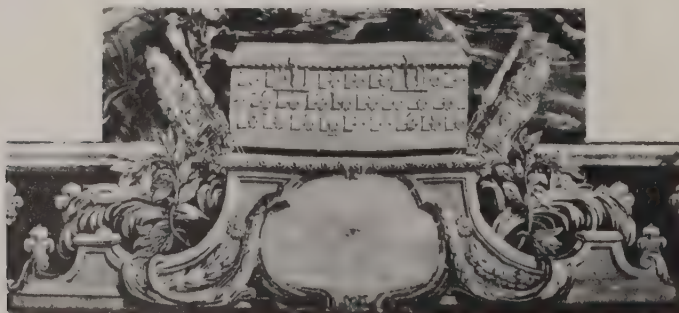


FIG. 6. — *Chasses nouvelles* : Le Daim (partie médiane), bordure inférieure.
Collection particulière. Paris (Phot. Lacoste.)

L'INSPIRATION PLASTIQUE CHEZ BAUDELAIRE

DANS ses subtiles réflexions sur l'art, l'auteur des *Fleurs du Mal* lève pour nous le voile des rapports secrets qui existent entre sa poésie et les arts plastiques. La part essentiellement critique qu'elles contiennent montre Baudelaire en véritable connaisseur et on le reconnaît, non sans raison, comme un des meilleurs critiques d'art de métier. Mais, ce faisant, on risque de commettre une méprise. Car ce que Baudelaire posait comme critère primordial pour la qualité d'une œuvre d'art n'est rien d'autre que la mise en formule et la généralisation de ce qu'il tira de l'art pour sa propre création poétique. Il précisait expressément que les critères modernes lui étaient familiers, tels que « composition symétrique ou équilibre..., pondération des tons..., ton chaud..., ton froid... » (684)¹. Il les connaissait, mais il refusait de s'en servir. Il mettait à leur place un critère que seul un poète pouvait avoir l'audace de constituer comme souverain : la qualité d'une œuvre d'art correspond à l'intensité de la puissance suggestive qu'elle exerce sur le spectateur. La valeur d'une toile réside dans l'éveil magique d'idées philosophiques et dans l'évocation d'images rêveuses et fantaisistes : « Il m'arrivera souvent d'apprécier un tableau uniquement par la somme d'idées ou de rêveries qu'il apportera dans mon esprit » (684).

C'est pourquoi Baudelaire devait répugner à toute œuvre d'art qui par sa forme et son contenu était trop finie, trop complète, trop fermée en elle-même. L'exactitude linéaire du classicisme le faisait penser « vaguement, involontairement, aux défaillances causées par l'air raréfié... d'un laboratoire de chimie » (689). Même la clarté généreuse des œuvres de son ami Manet ne pouvait faire vibrer son imagination. Mais il applaudissait avec enthousiasme à l'art de Guys parce que le dessinateur fixait dans ses esquisses les évanescences impressions de la vie fugitive — et à celui de Corot parce que le peintre baignait la réalité positive dans cette « vibrativité » (1189) qui est un des éléments fondamentaux du surnaturalisme baudelairien. Delacroix devint son idole parce que son imagination était d'une richesse iné-

1. Cité toujours d'après l'édition d'Y.-G. LE DANTEC. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1951.

puisable et que sa touche, rivalisant avec celle du grand peintre baroque, Rubens, était libre et rapide. C'est en caractérisant l'art de Delacroix que Baudelaire a trouvé le terme essentiel de son esthétique d'art, la suggestivité. Delacroix fut « le plus *suggestif* des peintres » (848), lui « qui ouvre de profondes avenues à l'imagination la plus voyageuse » (612). Il remplissait l'exigence capitale de Baudelaire pour la Beauté : « mon Beau », « c'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture » (1187).

La critique d'art de profession s'efforce d'analyser l'œuvre d'art dans son objectivité. Baudelaire, lui, met l'accent sur l'individu sensible et subjectif. Seule la réflexion d'un objet d'art dans l'esprit du spectateur et l'activité de celui-ci peuvent donner à un tableau, par exemple, son achèvement poétique et par là sa véritable existence : « la poésie d'un tableau doit être faite par le spectateur » (930). « Elle est le résultat de la peinture elle-même ; car elle gît dans l'âme du spectateur et le génie consiste à l'y réveiller » (652)². L'âme n'est pas satisfaite par la forme et la technique, elle cherche au delà. Le sujet dans l'art n'a rien d'accessoire, à lui revient même le rôle dominant. Il est pour l'artiste « une partie du génie » et pour le spectateur « une partie du plaisir » (812). Baudelaire savait que la critique d'art officielle jugeait différemment. Dès 1847, Thoré-Bürger formulait la maxime que « le sujet importe peu dans les arts » et Baudelaire, lui aussi, se croyait obligé de se qualifier de « barbare malgré tout » (812). Mais sous la boutade, on sent percer l'ironie. Au-dessus de tout principe esthétique se trouve l'exigence que le spectateur soit saisi profondément par l'œuvre d'art et incité à la collaboration créatrice. S'il est poète comme Baudelaire, il fera « un sonnet ou une élégie » (600).

Ce trait capital de l'esthétique de Baudelaire nous éclaire sur son attitude complexe vis-à-vis de l'art tout entier et nous renseigne en particulier sur son aversion pour la sculpture qui ne l'inspirait presque jamais — à part quelques exceptions saillantes dont il sera tout de suite question. Il préférerait les tableaux et les gravures, qui fixent les regards du spectateur, aux œuvres sculpturales dont le caractère tri-dimensionnel invite à tourner autour d'elles. Car ce n'est que de face que le charme peut opérer et la sculpture, précisément, « montre trop de faces à la fois » (663). Aussi le spectateur échappe-t-il à ce « magisme » (1188), et ainsi est mis en question le résultat de la réciprocité, c'est-à-dire l'œuvre spirituelle créée à la fois par l'artiste et le spectateur. Dans l'exigence baudelairienne on sent quelque chose d'élémentaire qui pourrait nous rappeler la frontalité close des époques archaïques. Mais chez Baudelaire, l'œuvre d'art frontale est ouverte. Elle requiert de celui qui la contemple le réveil à une existence vraie qui lui manque par elle-même.

Nul sujet ne peut être plus riche en résonances suggestives que les représentations allégoriques ou symboliques de la mort triomphant sur la vie. Cependant, même la peinture de genre peut prêter à la rêverie quand elle insinue que la banalité de

2. En poésie Mallarmé fera de cette conception un principe fondamental de son esthétique. Cf. *Sur l'évolution littéraire* (1891) où il attaque le classicisme des Parnassiens.

la vie quotidienne est au fond fragmentaire et mystérieuse. C'est à ces deux thèmes que les pages suivantes sont consacrées.



Lorsque Baudelaire, dans l'hiver de 1858, rendit visite à Ernest Christophe, disciple préféré de Rude, il vit dans son atelier une statue représentant « un grand squelette féminin tout prêt à partir pour une fête » (822). Il en exprima un tel plaisir que le sculpteur promit de lui en faire une réduction. Mais dès avant le 10 février de l'année suivante, quand Christophe annonça l'arrivée de la figurine (fig. 1) et qu'il pria le poète de bien vouloir le venger des tribulations que lui avait values sa statue, Baudelaire avait envoyé d'Alençon, le jour de l'an, un poème intitulé « Le squelette » au directeur de la *Revue Contemporaine*, avec ces mots révélateurs : « Cher monsieur, je vous envoie le fruit de mes rêveries en chemin de fer. » La statue avait rempli les exigences de Baudelaire, elle avait occupé son esprit et donné essor à sa rêverie.

Les quatre premières strophes, sur les quinze que compte le poème, seraient presque une description si, toutefois, le mot-clef — « la mort » — n'en était absent. Le poète aussi veut faire deviner, faire créer

le lecteur. Dès la deuxième strophe, le charme suggestif a atteint son résultat : le poète a imaginé le squelette se mêlant à la foule des couples dansants. Et, quelques vers plus loin, il demande : Quel vieux désir, parbleu ! éperonne cette carcasse et la pousse au « sabbat du Plaisir » ? Veux-tu troubler « la fête de la Vie » ou « viens-tu demander au torrent des orgies / De rafraîchir l'enfer allumé dans ton cœur ? » Et les pensées banales et trop souvent usées que suggère cette représentation funèbre sur la vanité de la vie et son instabilité reçoivent par l'imagination du poète maintenant



FIG. 1. - CHRISTOPHE - Réduction d'une statue. Vers 1859.
Ancienne coll. Comte R. de Montesquieu.
(Phot. Service photographique, Bibliothèque Nationale, Paris.)

enflammée, une saveur piquante : « Qui n'a serré dans ses bras un squelette/Et qui ne s'est nourri des choses du tombeau? »

Ce poème, qui est un exemple typique de l'attitude de Baudelaire envers une œuvre d'art, nous révèle de plus un autre trait caractéristique : la multiplicité de l'inspiration. La statue n'est pas seule à avoir inspiré le poète pour cette fleur du mal. Selon sa théorie de la plus grande suggestivité de la peinture et de l'art graphique, son imagination glissa en leur domaine. « Vous verrez dans le poème du *Squelette* », continuait-il dans sa lettre à Calonne, « le soin que j'ai pris de me conformer à l'ironie criarde des anciennes *Danses macabres* et des images allégoriques du moyen âge ».

Baudelaire connaissait « *Les simulachres & historiettes faces de la mort* » (Lyon, 1538) illustrées par Holbein, et aussi en reproductions les *Danses macabres* de la Chaise-Dieu, de Rouen, de Bâle; il s'inspira des planches gravées de l'« *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts* » par Langlois (Rouen, 1852) pour le frontispice des *Fleurs du Mal*³. Le bois gravé des morts dansants, provenant du « *Liber chronicarum cum figuris et imaginibus ab initio mundi* » (Nuremberg, 1493; reproduit chez Langlois) — certainement une des plus impressionnantes représentations de danse macabre du moyen âge, pleine de cette « ironie criarde », — correspond à la bizarre idée du squelette qu'il imagine assoiffé de divertissement (fig. 2). De même, les motifs de la Mort adressant la parole aux danseurs vivants et du dialogue qui s'ensuit⁴ ou du silence des hommes qui, dans leur pâle effroi ne savent que répondre⁵ proviennent du moyen âge. Au thème de cette danse effrénée des squelettes, Baudelaire donna son empreinte personnelle en l'interprétant comme allégorie de la vie humaine :

En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire
En tes contorsions, risible Humanité,
Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,
Mêle son ironie à ton insanité!⁶

Une deuxième œuvre de Christophe inspira Baudelaire, c'est *La comédie humaine*, cette « Statue allégorique » en marbre, qu'on peut voir aux Tuileries. Le spectateur éprouve un choc quand il tourne autour de cette grande figure féminine et découvre derrière le masque souriant « la véritable tête révoltée, se pâmant dans les larmes et l'agonie » (822). Baudelaire pouvait oublier momentanément son dédain pour le caractère tri-dimensionnel de la statuaire, car le sculpteur avait fait de nécessité vertu en

3. Cf. sa lettre à Nadar du 16 mai 1859.

4. Cf. *Dialogus mortis cum homine*, attribué à Bernard de Clairvaux. Cf. aussi G. BUCHHEIT, *Der Totentanz*, Leipzig, 1926, pp. 96 et suiv.

5. Cf. *Ab urbe condita*, Provinzial-Bibliothek Hanovre, MS n° 669.

6. Nous retrouvons la même vision dans *la Fin de la journée*, pièce parue pour la première fois dans la deuxième édition des *Fleurs du Mal* (1861) et composée, très probablement, d'après notre exemple.



FIG. 2. — WOLGEMUT ET PLEIDENWURFF.
Imago mortis, 1493. Bois gravé. (Phot. Fransius, Tübingen.)

teur à Paris. On le considérait comme « completely outside the prevailing current of thought », on parlait même de son « eccentricity »⁷. Pourtant, toutes les œuvres de Christophe correspondent, quant à la forme, aux canons esthétiques du classicisme. Le sujet seul choquait le public contemporain accoutumé à la sculpture antiquisante et au contraire réjouissait Baudelaire parce qu'il y voyait le retour aux images paradoxales qui donnent aux façades des grandes cathédrales une note si souvent inquiétante.

C'est le sujet qui donne à l'inspiration la première et décisive impulsion. L'exemple le plus frappant de cette conception nous fournit le fait que Baudelaire a été incité à la création poétique par les illustrations d'un livre médical que nous connaissons tous. Il s'agit de l'œuvre d'André Vésale, le *De corpore fibra* (Bâle, 1542) que Rembrandt a repré-

fixant deux fois le point de vue du spectateur et en le faisant vivre « une surprise fatale ». Dans le poème *Le masque*, Baudelaire fit de cette œuvre le symbole paradoxal de sa propre conception de la vie.

L'admiration de Baudelaire poète et critique d'art le mit en contraste manifeste avec l'opinion générale de ses contemporains. Nous savons par une dame anglaise de la connaissance de Christophe, le critique d'art Emilia Dilke, comment on jugeait le sculp-

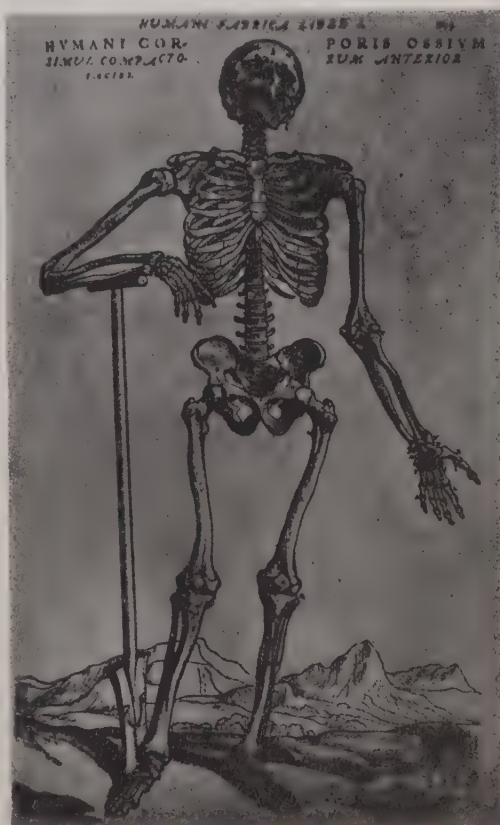


FIG. 3. — VÉSALE. — *De Corpore fibra*. Planche anatomique.
Bâle, 1542. (Phot. Fransius, Tübingen.)

7. Cf. *Art Journal*, 1894, pp. 40-45.



FIG. 4. — VÉSALE. — *De Corpore fibra*. Planche anatomique. Bâle, 1542. (Phot. Franzius, Tübingen.)

de la sensibilité des êtres humains. Elles marchent, vont et viennent, la tête révoltée, se tordent les mains dans leur désespoir, contemplent, les coudes appuyés sur un sarcophage, un crâne humain, ou semblent se reposer de leur dur labeur rustique. Dans cette imbrication paradoxale de symboles de mort, de vie intensive et de souffrance humaine, résidait pour Bau-

senté au pied du cadavre disséqué, dans sa célèbre *Leçon d'anatomie* (1632, La Haye). Baudelaire avait découvert l'ouvrage au cours d'une promenade à l'éventaire d'un bouquiniste. Quelques-unes des planches anatomiques de ce grand folio furent la source plastique de son poème *Le squelette laboureur* (fig. 3-5)⁸. Baudelaire louait la « Beauté » de ces bois gravés où le dessinateur ne faisait pas seulement apparaître avec une clarté toute didactique le mécanisme des os et des muscles, mais où il représentait ses figures anatomiques comme des créatures vivantes et les dotait



FIG. 5. — VÉSALE. — *De Corpore fibra*. Planche anatomique. Bâle, 1542. (Phot. Franzius, Tübingen.)

8. Il se peut que Baudelaire ait trouvé ces gravures dans une des autres anatomies de la fin du xvi^e ou du début du xvii^e siècle, où elles sont reproduites presque sans exception et avec de légères variantes seulement. On les retrouve même dans l'*Encyclopédie* de Diderot.

delaire le stimulus suggestif. Dans ce poème à nouveau, il apostrophait les squelettes :

Dites, quelle moisson étrange,
Forçats arrachés au charnier,
Tirez-vous, et de quel fermier
Avez-vous à remplir la grange?

Ces questions l'obsèdent et deviennent une vision tourmentée de l'au-delà, où le supplice de l'existence en ce bas monde paraît se poursuivre avec la même cruauté :

Voulez-vous (d'un destin trop dur
Epouvantable et clair emblème!)
Montrer que dans la fosse même
Le sommeil promis n'est pas sûr;

Qu'envers nous le Néant est traître;
Que tout, même la Mort, nous ment,
Et que sempiternellement,
Hélas! il nous faudra peut-être

Dans quelque pays inconnu
Ecorcher la terre revêche
Et pousser une lourde bêche
Sous notre pied sanglant et nu?

Baudelaire, en créant un *Memento mori*, rivalisait encore avec un poète néo-latin, auteur de quelques distiques qu'on trouve au-dessous d'une gravure sur cuivre d'Hendrik Goltzius (1558-1617) (fig. 6). C'était, à l'époque baroque, une habitude répandue d'illustrer philosophiquement ou de façon moralisante les sujets gravés, même les portraits, sous forme de vers. Cette attitude n'était point étrangère à Baudelaire. Le poète latin avait donné au sujet, non sans esprit, une tournure surprenante : la Mort, il faudrait la chercher, et non pas la fuir, car une fois libéré du corps, l'esprit rentre librement dans son foyer étoilé où les légions célestes l'accueillent comme un des siens. La vie ici bas est peu importante et ne pèse pas plus qu'une bulle de savon :

Vita, quasi fumus, bullula, flosque perit...
Excussa blandae carnis, dum vita superstes,
Compede, post mortem liberiore gradu
Spiritus astra petet, iam sedem ubi fixerat ante...



FIG. 6. — GOLTZIUS. — *Quis evadet?* Vers 1594. Gravure sur cuivre.
Paris, Cabinet des Estampes.
(Phot. Service photographique, Bibliothèque Nationale, Paris.)

Dans *L'amour et le crâne*, Baudelaire interprète bien différemment cette gravure. Il proteste contre ces vers qui font trop peu de cas de la vie. Ce qui périt ici, écrit Baudelaire, c'est sa substance vitale même et celui qui provoque sa perte, c'est son assassin :

Ce jeu féroce et ridicule,
Quand doit-il finir ?
Car ce que ta bouche cruelle
Eparpille en l'air,
Monstre assassin, c'est ma cervelle,
Mon sang et ma chair !

Un poète du tournant du XVI^e au XVII^e siècle — F. Estius, peut-être — a donné une interprétation correspondant à la conception de la vie conciliante et universelle de l'époque baroque ; Baudelaire a coloré la sienne du pessimisme sans consolation ni espoir du XIX^e siècle, le contraste entre l'au-delà et l'en-deçà rejaillit plus pur, plus absolu.

La Mort qui se prête assez facilement à une représentation impressionnante et vigoureuse dans les arts plastiques ne manquait jamais d'attirer Baudelaire qui en avait éprouvé à plusieurs reprises le désir et ressenti le frisson. Les « charmes de l'horreur » (167), que contient le squelette, pour Baudelaire symbole du néant par excellence, le fascinaient. Le *Squelette embrassant une jeune fille*, statue de Hébert, la *Danse macabre*, peinte par Penguilly-L'Haridon, requéraient sa louange enthousiaste, car les artistes avaient su mêler dans ces œuvres « l'immortel grotesque » à « l'immortel horrible » (796). L'eau-forte *Death on a Pale Horse* du peintre-graveur anglais, J. Mortimer (1741-1779), illustrant le huitième vers du sixième chapitre de l'*Apocalypse*, alluma en Baudelaire l'étincelle créatrice (fig. 7)⁹. Le poète transformait ici aussi le sujet à sa manière. Il le dépouillait de son caractère religieux comme châtiment divin, singulier et temporel sur un quart du monde pêcheur et lui substituait sa conception personnelle de la Vie et de la Mort. Chez Baudelaire, l'empire de la Mort est absolu et éternel. Comme un dictateur majestueux, elle parcourt le monde qui n'est rien d'autre pour le poète qu'un

... cimetière immense et froid, sans horizon,
Où gisent, aux lueurs d'un soleil blanc et terne,
Les peuples de l'histoire ancienne et moderne.

Et c'est un paradoxe bien baudelairien que de comparer la couronne grotesque-

9. La planche a été gravée par Haynes en 1784. PRÉVOST, dans son livre, *Baudelaire, essai sur l'inspiration et la création poétique* (Paris, 1953) — nous devons beaucoup à cette étude magistrale — supposait qu'il s'agissait d'un plagiat du dessin d'Albert Dürer, du *Memento mei* (London, British Museum). Il n'en est rien. En revanche, Mortimer s'est inspiré pour quelques détails des *Quatre cavaliers apocalyptiques* (bois gravé, 1498) du peintre allemand.



FIG. 7. — MORTIMER. — Illustration de l'Apocalypse. Eau-forte. Londres, British Museum.
(Phot. Service photographique, British Museum.)



FIG. 8. — DAUMIER. — A la santé des pratiques
Lithographie, 1840. (Phot. Franzius, Tübingen.)

Le séduisant croquemort. Nous quittons maintenant le sujet cardinal de la Mort, autour duquel les pensées de Baudelaire rôdaient incessamment, pour nous vouer à la peinture de genre qui, tout en étant plus modeste et moins prétentieuse, a pu remplir, elle aussi, les exigences foncières du poète.



Le peintre qui, lié par des liens amicaux et une certaine parenté spirituelle, à Baudelaire, a su donner à la peinture de genre un caractère sombre et mystérieux, est Honoré Daumier. M. Jean Adhémar, le fin connaisseur du grand caricaturiste, a déjà mis en vedette la ressemblance frappante qui existe entre divers sujets traités par l'un ou l'autre artiste et a

ment campée sur le crâne du cavalier funèbre avec un chapeau de carnaval...

Des œuvres graphiques du XIX^e siècle aussi, représentant les actions variées de la mort dans le monde moderne, donnaient à Baudelaire mainte incitation à la création poétique. Il se proposait de tirer deux poèmes des bois gravés — *Der Tod als Würger* et *Der Tod als Freund* — du peintre allemand Alfred Rethel, et une lithographie de Daumier (fig. 8), que le poète avait décrite dans son article sur les caricaturistes français, doit être le point de départ pour son poème projeté



FIG. 9. — DAUMIER. — Le chiffonnier. Peinture à l'huile.
Avant 1844. Coll. particulière. (Phot. Franzius, Tübingen.)

même supposé que Baudelaire aurait inspiré le peintre¹⁰. Ceci nous a amené à étudier la question et à considérer également la possibilité d'une influence de Daumier sur le poète.

Baudelaire et Daumier ont été fascinés tous les deux par la misérable existence des chiffonniers. Une première version du *Vin des chiffonniers* de Baudelaire est, selon Prarond qui l'appela « Le vin du chiffonnier », antérieure à la fin de 1843. Daumier, à partir de 1839 environ, créa de petites gravures sur bois de ces personnages en haillons qui peuplaient alors les rues de Paris et nous avons le plaisir de pouvoir dater aussi très tôt la toile de Daumier (fig. 9). Le

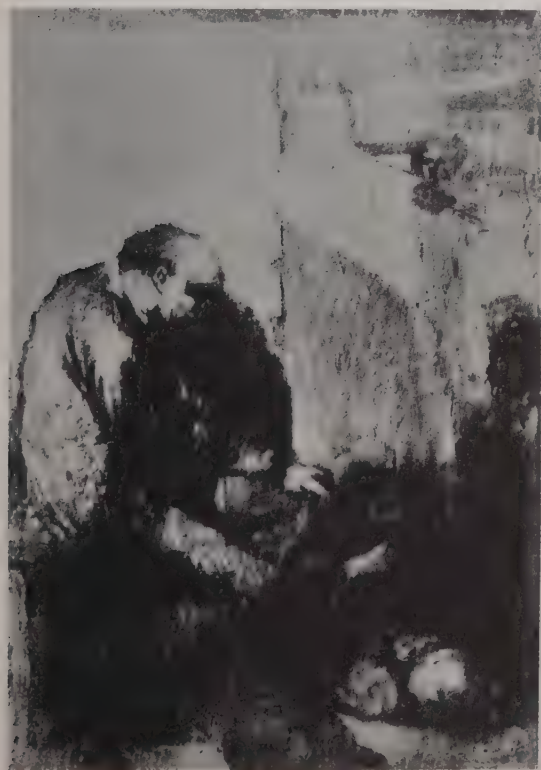


FIG. 10. DAUMIER. Les ivrognes. Peinture à l'huile. Vers 1843. Coll. particulière. (Phot. Franzius, Tübingen.)



FIG. 11. -- DAUMIER. -- La parade des saltimbanques. Détail. Dessin au lavis. Après 1864. Philadelphie, Museum of Art. (Phot. Franzius, Tübingen.)

peintre avait pris le tableau comme modèle pour graver un petit bois, publié en 1844 dans le *Charivari* du 13 octobre, en sens inverse, bien entendu. Sur le tableau on voit un homme en guenilles cherchant à la lueur de sa lanterne son butin pitoyable. On sent distinctement dans les vers de Baudelaire l'inspiration d'une œuvre d'art, et, puisque le poème correspond en grande partie à la toile de Daumier, l'on ne peut que la considérer comme sa source inspiratrice. Le début de cette fleur du mal est une transformation descriptive du sujet — comme nous l'avons vu dans la *Danse macabre*.

10. Jean ADHÉMAR, *Honoré Daumier*, Editions P. Tisné, Paris, 1934, p. 50.

Souvent, à la clarté rouge d'un réverbère
Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre,
Au cœur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux
Où l'humanité grouille en ferments orageux,
On voit un chiffonnier...

Le motif plastique se dégage encore une fois, comme Prévost l'a démontré pour mainte autre pièce ayant pour origine une œuvre plastique, au milieu du poème, dans les versions de 1852 et de 1857, plus proches encore du tableau que dans la refonte définitive de 1861 :

Le dos bas, et meurtri sous le poids des débris,
Et des fumiers infects que rejette Paris... (1852).

Le processus assimilatoire se déroule exactement comme nous l'avons mis en évidence pour le thème de la mort : Baudelaire a développé l'idée de la besogne dérisoire de « ces gens harcelés de chagrins de ménage, / Moulus par le travail et tourmentés par l'âge » et s'est écarté ensuite complètement de son modèle en transformant ce vieillard calme en un ivrogne trébuchant :

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Butant, et se cognant aux murs comme un poète,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Epanche tout son cœur en glorieux projets.

Ce n'est pas sans surprise que l'on constate, dans cette strophe et aussi dans différentes parties des suivantes, une extrême ressemblance avec un passage — tout à fait poétique d'ailleurs — du quatrième chant de *La Gastronomie* de Berchoux. G. Lafourcade a montré, à juste titre sans aucun doute, que Baudelaire avait pu s'en inspirer¹¹. Le tableau n'a été, comme dans tant d'autres pièces, qu'un tremplin pour entrer dans le monde irrationnel des rêves où, nous le savons, le poème prend sa naissance¹². La rêverie elle-même — rien d'étonnant à cela — est nourrie aussi par les lectures du poète. Mais dans la dernière strophe, point culminant de l'ensemble, aucune relation n'existe plus entre le poème et ses sources :

11. Cf. MARSYAS, novembre 1933 (*De la poésie*).

12. Cf. la lettre du poète à A. Fraisse du 18 février 1860.

Pour noyer la rancœur et bercer l'indolence
 De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,
 Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil;
 L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil!



FIG. 12. — JOSEPH STEVENS. — Intérieur de saltimbanque. Vers 1857.
 Coll. Van Hulst, Bruxelles. (Phot. A.C.L., Bruxelles.)

Dans les papiers de Daumier, on a retrouvé une version de ce poème de la main du poète. Peut-être Baudelaire en avait-il fait don au peintre pour le remercier de l'incitation reçue de son œuvre.

Le problème de l'inspiration, cependant, est encore plus complexe. Pour la littérature, M. M. Ruff a mentionné un certain nombre d'œuvres, entre autres celles de Lefèvre-Deumier et de Pyat, qui traitent de la misère des chiffonniers¹³. Gavarni et Graillon créent aussi des figures de cette catégorie d'individus et M. Claude Ferment démontrera bientôt dans sa Thèse à l'Ecole du Louvre que Baudelaire a pu subir

13. *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Paris, 1955, pp. 429 et 455.

l'influence de Traviès et il parlera notamment d'une toile au Musée Calvet (Avignon), attribuée à ce maître, et de la célèbre lithographie de *Liard chiffonnier philosophe*¹⁴. Le motif était d'actualité et l'impulsion pouvait venir de plusieurs côtés — on doit aussi considérer l'apport de ses propres rencontres et expériences dans les rues de Paris. Mais c'est par le caractère sombre et tragique — qui manque aux œuvres mentionnées de Traviès — que la toile de Daumier, *Sujet à la Traviès traité en maître*¹⁵, a le plus de chances d'avoir provoqué le choc décisif pour la composition du poème.

Le deuxième exemple est *Les ivrognes* de Daumier (fig. 10) qui peuvent avoir donné à Baudelaire l'idée de composer un poème en prose, *Les deux ivrognes*. Mais, il n'a jamais réalisé ce projet. En revanche, on retrouve le motif surprenant d'un homme couché par terre dans une rue nocturne dans le poème *Le vin de l'assassin* qui appartient aussi, selon Prarond, au groupe des poèmes composés avant la fin de 1843. La toile a donné à la source littéraire — Le Champavert de Pétrus Borel — la vision plastique nécessaire à la création poétique chez Baudelaire.

Comme Daumier, Baudelaire a été touché aussi par le monde des saltimbanques où l'éclat des paillettes d'or et d'argent, le brillant des vêtements bariolés forment un contraste aigu avec le désespoir extrême ou la détresse stoïquement supportée. Daumier créa le visage tragique du vieux saltimbanque (fig. 11), dessina le regard profond et scrutateur de *l'Escamoteur*. Baudelaire, n'a-t-il pas décrit ces visages dans le poème en prose *Le vieux saltimbanque*? : « Un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme... Il ne riait pas, le misérable! Il ne pleurait pas... Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite... Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières... » (292). Même si l'on date ce dessin au moins trois ans après la première publication du poème en 1861¹⁶, de petits bois gravés des années 1842 et 1854, par exemple, prouvent que le peintre-graveur s'était déjà essayé à ce sujet et nous sommes enclins à supposer que Baudelaire avait connu et s'était rappelé une esquisse de ce visage frappant qu'on trouve au moins quatre fois, produit en différentes techniques, dans l'œuvre d'Honoré Daumier.

Prenons comme dernier exemple un amusant tableau de genre où le tragique, transposé dans le monde des animaux, n'affleure que légèrement. C'est une toile du peintre belge (fig. 12) Joseph Stevens (1816-1892) qui va nous donner l'occasion de mettre en relief une maxime très importante de Baudelaire¹⁷. Le tableau¹⁸ montre dans une chambre de saltimbanque, les chiens astiqués pour la prochaine représentation

14. Je dois ces renseignements précieux à la bienveillance de M. Ferment, qui a eu l'obligeance de me communiquer aussi une photo du tableau de Traviès.

15. J. ADHÉMAR, *op. cit.*, p. 127.

16. Jean ADHÉMAR, *Honoré Daumier*, Zeichnungen und Aquarelle, Bâle, 1954, p. 13.

17. C'est à l'obligeance de la « Galerie Georges Giroux » à Bruxelles, que je dois une photo de Stevens.

18. M. P. FIERENS qui a bien voulu m'indiquer le tableau en question, a mis en saillie, dans *Joseph Stevens* (Bruxelles, 1931), les rapports entre poète et peintre.

« comme des troubadours ou des militaires qui surveillent avec une attention de sorciers l'œuvre sans nom qui mitonne sur le poêle allumé... » (352). Baudelaire vit le tableau dans la collection du sénateur Crabbe à Bruxelles où il donna ses conférences peu retentissantes sur Delacroix. Thoré-Bürger aurait répudié cette œuvre, les impressionnistes l'auraient dédaignée. Baudelaire la qualifia de « Tableau suggestif » (916), en fut « attendri » (353) et en parla longuement dans son poème en prose *Les bons chiens*. Voir le monde et l'art avec les yeux neufs d'un enfant qui s'intéresse « vivement aux choses, même les plus triviales en apparence », absorber « la forme et la couleur » avec une sensibilité d'enfant ou de convalescent — « rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration » (880). L'évoquer par l'effort intellectuel est la tâche suprême du poète : « Le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté » (ibid.). Nous voici renseignés sur le fait, qui étonna tant Prévost, que Baudelaire se laissait entraîner à la création tout aussi bien par les œuvres médiocres que par les chefs-d'œuvre de Goya ou de Delacroix. Un humble morceau de genre suffit pour déclencher « la secousse nerveuse » (880) et partant l'inspiration poétique.



Vu de 1870, de l'époque impressionniste, l'esthétique d'art de Baudelaire aurait dû être considérée comme arriérée pour la haute estime où il tenait le sujet en art et pour son mépris de l'analyse formelle, dont il sut se servir, ne l'oublions pas, en mainte occasion d'une façon magistrale. Aujourd'hui, au milieu du xx^e siècle nous savons qu'un jugement pareil serait trop étroit. Baudelaire a été en avant de l'impressionnisme auquel il aurait aussi, probablement, rendu justice, à cause de la « vibrativité » des taches de couleur. Mais déjà la génération suivante semble reprendre et continuer l'esthétique d'art baudelairienne : les maîtres de l'expressionnisme naissant, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, en formulant leur vouloir artistique expriment souvent les mêmes idées — celle de la suggestivité, par exemple — telles quelles nous sont familières par la lecture des « Salons » de Baudelaire. De plus, ses réflexions, dépassant tout mouvement historique, s'ouvrent soudain à un aspect admirablement universel : la même sensibilité d'enfant qui sans prétention aucune apprécie un humble tableau de genre est prédestinée à reconnaître la beauté d'œuvres d'art de peuples lointains et étrangers. Elle le peut, car elle n'est pas enfermée dans l'aveuglante forteresse d'un système doctrinaire qui est si souvent « un danger de mort pour l'art » (683) ; car elle n'applique pas à l'art le rationalisme réfléchi et classificateur des théoriciens. L'homme immédiat dans sa totalité irréfléchie voit l'œuvre d'art comme un ensemble. Il en sait saisir instinctivement la beauté, même sous une forme contournée et comme quelque chose de tout à fait naturel. Baudelaire appartient au nombre restreint d'élus qui, comme Delacroix à son époque, ou aujourd'hui M. André Malraux,

ont reçu « cette grâce divine du cosmopolitisme » (681). Il vit dans un « produit chinois, produit étrange, bizarre » qu'aurait dû condamner tout théoricien du classicisme, « un échantillon de la beauté universelle » (ibid.). Il ressemble « aux voyageurs solitaires qui ont vécu pendant des années au fond des bois, au milieu des vertigineuses prairies, sans autre compagnon que leur fusil, contemplant, disséquant, écrivant. Aucun voile scolaire, aucun paradoxe universitaire, aucune utopie pédagogique ne se sont interposés entre eux et la complexe vérité. Ils savent l'admirable, l'immortel, l'inévitable rapport entre la forme et la fonction. Ils ne critiquent pas, ceux-là : ils contemplent, ils étudient » (681).

WOLFGANG DROST.

RÉSUMÉ : *Plastic inspiration in Baudelaire's works.*

The critic of Baudelaire's works reveals the secret connections between his poetry and the plastic arts, and all what he got from them for his own poetic creation. According to him, a work of art must suggest ideas and reveries. Not an elaborated technique but a free one, giving way to fancy, is necessary to invite the spectator to creative collaboration, which alone can give the work of art its true poetry. But for Baudelaire, the subject, and above all the theme of Death (fig. 1 to 8) gives the first and decisive impulse to inspiration. Genre painting too, especially with a gloomy and tragic character, could fascinate the poet. By this turn of mind, Baudelaire kept the faculty of looking upon the world and works of art with the new eyes of a child or of a convalescent. Apart from all doctrinary systems, Baudelaire created an advanced aesthetic, anticipated on that of the expressionist and symbolist painters.

NOTE SUR LE LABYRINTHE DE LA CATHÉDRALE DE REIMS

DEPUIS plus de soixante ans des interprétations très différentes furent données, par les historiens de l'art, au labyrinthe de la cathédrale de Reims. On sait qu'il figure sur une plaque gravée qui se trouvait, à l'origine, dans le pavé de la nef. Détruit au XVIII^e siècle, il nous est connu par une copie dessinée de Jacques Cellier, faite à la fin du XVI^e siècle, et conservée à la Bibliothèque Nationale (1) (fig. 1).

Aujourd'hui, c'est à propos d'un article de M. M. Aubert (2) que je viens à mon tour, ajouter une hypothèse nouvelle aux solutions proposées jusqu'ici.

L'étude du labyrinthe, rappelons-le, a pour intérêt de déterminer les dates auxquelles ont travaillé les architectes représentés aux angles de ce labyrinthe, et d'attribuer à ceux-ci les différentes parties de la construction.

Voyons d'abord, aussi succinctement que possible, les opinions émises jusqu'ici à ce sujet :

En 1894, M. L. Demaison (3), lisant les inscriptions en partant du haut à droite, consacrait *Jean d'Orbais* premier architecte de la cathédrale de Reims ; celui-ci, en effet, est inscrit dans la partie supérieure droite du dessin, avec les mots : « Jean d'Orbais, maître des dicts ouvrages, qui commença la coeiffe de l'église ». Cela signifiait, qu'ayant construit le chœur de l'église, il était nécessairement le premier en date, et, auteur des plans, il aurait travaillé à Reims de 1211 à 1231. Venaient après lui *Jean le Loup*, en haut à gauche, « qui fut maître des travaux d'icelle église, l'espace de seize ans et commença les portaux d'icelle », puis *Gaucher de Reims*, en bas, à gauche, « qui fut maître des ouvrages l'espace de huit ans, et ouvra aux voussures et portaux », et enfin *Bernard de Soissons*, « qui fit cinq voûtes et ouvra à l'O » maître des ouvrages l'espace de trente-cinq ans (1255-1290).

En 1920, après une gloire incontestée de vingt-cinq ans, Jean d'Orbais va perdre son prestige : M. Deneux (4) décrète que la « coeiffe de l'église » ne veut pas dire le chœur,

1. Ms. Français 9152, fol. 77.

2. *Bulletin monumental*, 1956, II, p. 123.

3. *Bull. archéol. du Comité des travaux hist.*, 1894.

4. *Bull. de la Société des Antiquaires de France*, 1920.

mais tout simplement la voûte de celui-ci, avec charpente et toiture, ce qui, par le fait même, enlève à l'architecte la possibilité d'avoir commencé l'ouvrage.

Emile Mâle, en 1927, suggère une nouvelle solution (5). Au centre du labyrinthe, un personnage, plus important que les quatre autres, s'impose comme architecte en chef, comme créateur des plans, et cerveau de l'entreprise.

L'inscription qui l'accompagnait n'a malheureusement pas été relevée par Cellier, mais il l'assimile aux autres figures, dans une inscription : « C'est le dedalus qui est dedans la nef et les personnages qui sont dedans représentent les architectes qui ont conduit l'œuvre de l'édifice de la dicte église ». Il est clair que pour lui, les cinq personnages sont cinq architectes, et qu'il n'est pas question d'un archevêque, au centre. Au XVIII^e siècle, on a même émis l'opinion que c'était Libergier, architecte de Saint-Nicaise, qui y était représenté; en réalité, le premier maître de l'œuvre est resté anonyme.

M. Mâle ne nous donne pas d'explication complémentaire au sujet du classement chronologique des quatre autres figures : on pourrait supposer qu'il leur conserve l'ordre donné par M. Demaison, mais par contre, il est partisan des rectifications imposées par M. Deneux, ce qui, à ce point de vue, laisse le problème en suspens.

M. Kunse, historien allemand, s'en tient à l'interprétation de L. Demaison, mais propose pour Jean d'Orbais, une durée de travail de vingt-quatre ans, de 1211 à 1235. Jean le Loup vient ensuite avec un décalage de quatre ans, de 1235 à 1251, Gaucher de Reims de 1251 à 1259 et B. de Soissons 1259 à 1294.

Ceci ne modifie pas beaucoup l'évolution de la construction.

La même année que Mâle, M. Panofsky (6) déclare également que l'interprétation du labyrinthe est à reprendre; il commence la lecture par le haut à gauche, puis le haut à droite,

ensuite le bas à gauche et enfin le bas à droite. Le début est donc l'œuvre de Jean le Loup (1211-1227) qui fit les portails, Jean d'Orbais aurait fait le chœur entre 1227 et 1247 ou 1250, ce qui l'amène à reculer les dates relatives à Gaucher de Reims 1247-1250 à 1255-1258 et à Bernard de Soissons 1255-1258 à 1290-1293. Cette solution est intéressante et très logique.

Récemment, M. Marcel Aubert reprend la question (7); il avait en 1943 (8) modifié quelque peu l'ordre des architectes de la cathédrale, mais il décide de revenir au classement chronologique ancien qui, selon lui, répond mieux au style de la sculpture.

Pour lui comme pour M. Demaison, Jean d'Orbais vient le premier; il fait le chœur et le transept de 1211 à 1231. Jean le Loup termine ce travail jusqu'en 1241, et plante vers 1235 les fondations de la façade ouest à laquelle Gaucher de Reims travaillera de 1247 à 1255, surtout au point de vue de la statuaire, puisque B. de Soissons, de 1255 à 1290, élève les travées cinq à neuf de la nef. On trouvait le labyrinthe dans la partie avant de l'église, qui fut l'œuvre de Robert de Coucy.

Ainsi, tout le monde est d'accord pour que le dernier architecte soit Bernard de Soissons, dont l'activité se déploie dans la seconde moitié du XIII^e siècle. Tout le monde place avant lui Gaucher de Reims; les auteurs placent encore avant Jean le Loup, et considèrent que le premier architecte est Jean d'Orbais. Cependant, Panofsky n'est pas d'accord, et intervertit l'ordre de ces deux derniers, Jean le Loup ayant, selon lui, commencé le travail. La théorie de Mâle qui voit au centre, dans la partie effacée, le plus grand architecte, celui qui a tout dirigé, ne semble pas avoir été retenue, pas plus que l'hypothèse de Deneux.

Après avoir passé en revue ces différentes opinions ainsi émises d'après le labyrinthe, je me demande s'il n'y aurait pas lieu de penser

5. *Art et Artistes du Moyen Age*, 1927, p. 231.

6. E. PANOFSKY, *Les Quatre Maîtres de Reims*, dans le *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1927.

7. *Bulletin monumental*, 1956, II, p. 123.

8. *Bull. de l'Académie des Inscriptions...*, 1943, pp. 203-209.

à une solution assez simple. Tout d'abord, en ce qui concerne celui qui a conçu les plans, je

Son nom est malheureusement inconnu et nous ne pourrions jamais que faire des hypothèses

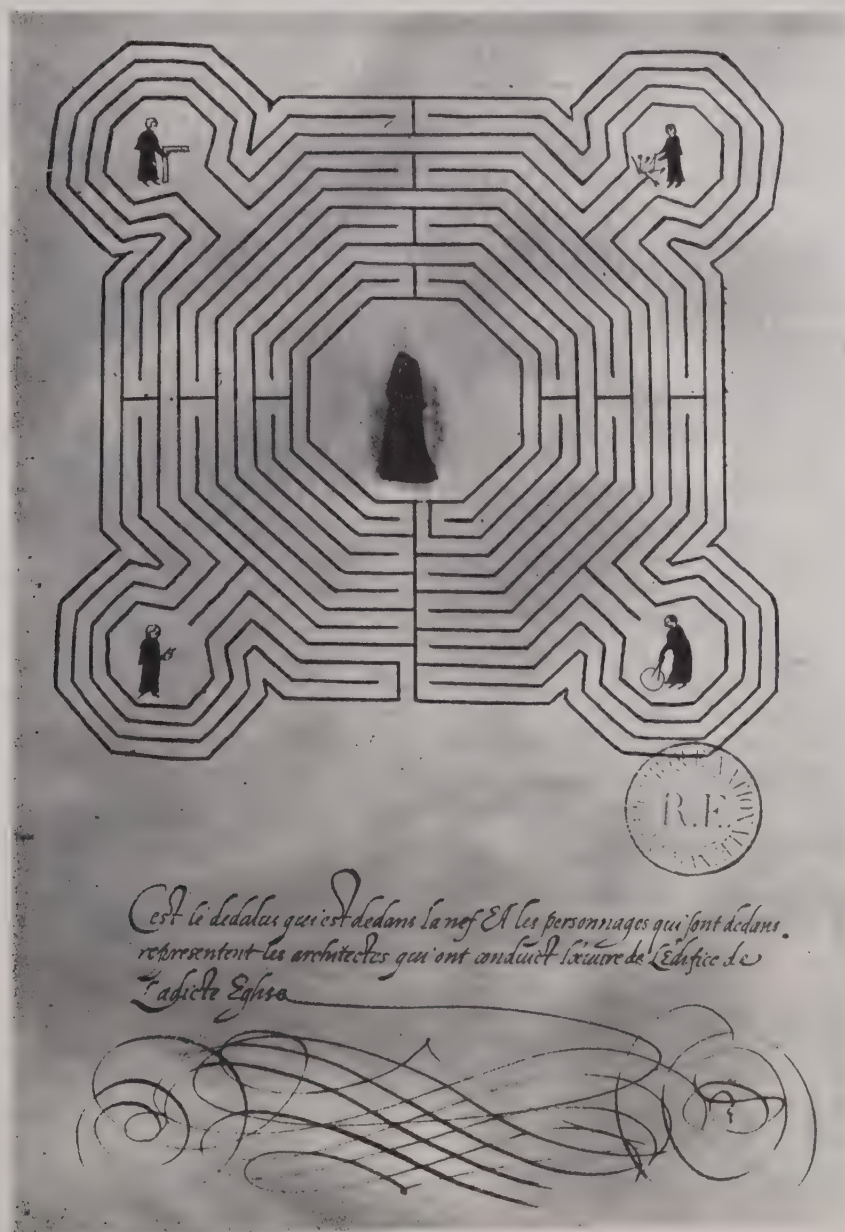


FIG. 1. — Labyrinthe de la cathédrale de Reims.
Copie de Jacques Cellier, XVII^e siècle. B. N.

me rallie très volontiers à l'avis d'Emile Mâle : le plus grand architecte doit être représenté au centre, et il est entouré de ses collaborateurs

plus ou moins valables. Mais pour les quatre architectes qui l'entourent, il faut, me semble-t-il, les placer d'après l'ordre où ils sont placés

sur le chemin qui trace le « dédale » lui-même, en partant du centre. Ceci mettrait en premier lieu Gaucher de Reims (en bas à gauche), puis viendraient Jean le Loup (au-dessus), Jean d'Orbais (à droite en haut) et Bernard de Soissons (en bas à droite) unanimement reconnu comme le dernier en date.

Essayons de retracer les diverses étapes de la construction en tenant compte de cette répartition : en 1152, l'archevêque Samson fait exécuter un nouveau portail pour la cathédrale carolingienne. Il est vraisemblable que les statues n'y furent jamais placées, car en 1210, un incendie détruisit l'église existante, qui était encore l'église couverte de bois, et l'on décide immédiatement de la reconstruire plus spacieuse et plus majestueuse que ses contemporaines.

Les plans sont alors conçus par un architecte inconnu, celui que l'on voyait autrefois au centre du labyrinthe ; il dirige l'œuvre et fait exécuter ses projets par d'autres, qui s'occuperont spécialement de telle ou telle partie.

1. GAUCHER DE REIMS qui travailla pendant huit ans « aux voussures et portaux » s'attacha probablement à faire exécuter les sculptures destinées primitivement aux porches de la façade ouest et remplacées plus tard à la façade nord. En effet, ces sculptures ont un

caractère plus archaïque que les belles statues des portails ouest. Les portes sont encore surmontées d'un tympan sculpté, alors que plus tard on mettra de préférence un vitrail.

2. De 1219 à 1235, c'est-à-dire pendant seize ans, JEAN LE LOUP « commença les portails », probablement ceux de la façade principale et les premières travées. Il était logique qu'on commence par là, puisque la nouvelle église était plus longue de deux travées que celle de Samson, ce qui permettait de ne pas gêner le culte en attendant l'avancement de l'œuvre. On y aurait placé les anciennes statues des prophètes, et toutes les autres nouvellement faites par différents ateliers.

3. JEAN D'ORBAIS devrait alors faire « la coiffe » de l'église, c'est-à-dire le chœur, déambulatoire et transept, ce qui durera une vingtaine d'années : de 1235 à 1255.

4. BERNARD DE SOISSONS travaille alors pendant trente-cinq ans, fait cinq voûtes et les parties hautes à l'ouest, dont la rose du portail.

Et ce qui n'est pas encore exécuté, le sera par ROBERT DE COUCY, qui meurt en 1311, un siècle après la pose de la première pierre.

MARIE-LOUISE WYFFELS-SIMOENS.

INVENTAIRE DE LAURENT DE LA HIRE (1657)

Dressé peu de jours après son décès, le 29 janvier 1657, l'inventaire de Laurent de la Hire présente un exceptionnel et double intérêt. D'une part, il nous montre quels tableaux étaient restés dans l'atelier du fécond artiste, lesquels il avait encore en chantier ; il nous révèle aussi les œuvres de son père Etienne, dont on ignorait à peu près tout.

Laurent avait encore une vingtaine de ses tableaux, non seulement ceux qu'il était en train de peindre (une *Annonciation*, une *Bradamante* signalés comme inachevés) mais surtout des tableaux religieux et mythologiques, aucune de ces allégories qu'on a tendance aujourd'hui à lui attribuer. Ces tableaux expriment le plus souvent des actions violentes et tragiques ; il n'a presque plus de ses *Vierges à l'enfant* (fig. 1) qu'il peignait, comme on sait vers 1635-1640. On remarquera qu'il a les mêmes œuvres en plusieurs exemplaires, avec souvent la mention de copies, ce qui semble prouver, comme pour ses confrères, qu'il garde un exemplaire des tableaux qu'il a vendus, afin de pouvoir les recommencer à la demande des amateurs. Un seul tableau dépasse la somme de 20 à 75 livres : *le Martyre de saint Barthélemy*, coté 250 livres ; peut-être est-ce le tableau destiné à l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas et non encore livré.

Les toiles et les suites de dessins sur la mythologie, anormalement nombreuses, nous rappellent la formation de Laurent de la Hire, qui a fait son éducation dans les galeries du château de Fontainebleau. Le fait que son inventaire est dressé par Antoine du Breuil, parent de Toussaint, ne peut que le confirmer.

Remarquons que la Hire possède une *Vue de Meudon*, dont nous ne pouvons pas assurer qu'elle est peinte par lui ; elle doit représenter le premier château de Meudon, celui du XVI^e siècle, qui a été si célèbre.



ECCE TV PVLCHER ES DILECTE MI & DECORVS. *Centre.*

FIG. 1. — LAURENT DE LA HIRE. — Vierge à l'Enfant, gravée par lui d'après son tableau.

Il possède les cuivres de plusieurs de ses gravures, dont celui de *la Bataille de l'isle de Ré* (1627).

Enfin, les couleurs qui accompagnent ses six douzaines de pinceaux et de brosses sont presque uniquement de l'outremer et du bleu.

Quant à son père Etienne, dont Dezallier d'Argenville nous dit qu'il avait « peint d'assez belles choses en Pologne », et à qui, malgré cette tradition, Jal voulait retirer le titre de peintre pour en faire uniquement un « juré vendeur et contrôleur de vins », nous constatons qu'il a peint, comme bien d'autres, des sujets religieux, mais qu'il semblait surtout peintre de batailles, et que sa *Bataille de Scipion* devait être un tableau très demandé.

Ajoutons que Laurent de la Hire est considéré comme l'homme raisonnable et posé de sa famille; il a été chargé, à la mort de son frère Nicolas, peintre comme lui, de veiller sur la fortune de leur cadet Etienne, parce qu'il « est incapable de gouverner son bien et, qu'il a,

par la faiblesse de son esprit, dissipé et mangé tout ce qu'il a eu de la succession de leurs défuntz père et mère » (testament de Nicolas de la Hire, 28 juin 1650).

Cet article, comme celui de Claude Vignon, est illustré de quelques gravures anciennes plutôt que des photographies de tableaux, afin d'apporter des éléments authentiques en vue d'identifications futures.

G. W.

EXTRAITS DE L'INVENTAIRE DES TABLEAUX TROUVÉS DANS L'ATELIER

(A. N., Minutier Central, étude XX, liasse 309.)

ŒUVRES D'ÉTIENNE DE LA HIRE

Ravissement des Sabines, 4 pieds 1/2, 6 livres.
Nativité, 6 livres.
Cène, 5 pieds de long sur 3 de haut, 8 livres.
Ecce Homo, 10 livres.
Une Résurrection, 40 sols.

Vierge, copie, 3 livres.
Bataille de Scipion, 6 livres.
Bataille de Scipion contre Hannibal, 10 livres.
Histoire de Scipion, copie 3 livres.
Bataille, 6 livres.
Histoire de Massinissa, 10 livres.
L'Embrasement du camp d'Hasdrubal, 10 livres.

ŒUVRES DE LAURENT DE LA HIRE

Caïen et Abel, 75 livres.
La bataille de Josué contre les Amalécites,
 8 pieds de long, 75 livres.
Autre bataille, même dimension, 75 livres.
La destruction des premiers-nés d'Égypte,
 50 livres.
Le petit Jésus et la Vierge, 4 pieds 1/2 sur 3,
 25 livres.
Jésus et la Vierge, 4 pieds 1/2 sur 3, 20 livres.
Annonciation, inachevée, 6 pieds sur 4,
 20 livres.
Vierge, copie, 10 livres.
Le paralytique sur le bord de la piscine,
 75 livres.
Le martyre de saint Barthélemy, 250 livres
 (le tableau de Saint-Jacques-du-Haut-Pas?).
Saint Pierre aux liens, 75 livres.
Saint Roch, 25 livres.
Saint Roch donnant l'aumône, 6 pieds de long,
 20 livres.
Martyre de Sainte Catherine, copie, 3 pieds 1/2
 sur 5, 40 livres.
Histoire de Cadmus, 6 pieds de long sur 4 1/2,
 50 livres.
La suite de l'histoire de Cadmus, 75 livres.
Pyrame et Thisbé, 5 pieds sur 3, 50 livres.
Autre, 40 livres.
Autre, copie.
Un Adonis et son chien, 40 livres.
Bataille de femmes, histoire de Bradamante,
 inachevé, 3 pieds 1/2 sur 5, 30 livres.
Une rue de Meudon, 25 livres.



FIG. 2. — LAURENT DE LA HIRE. — Adoration des Bergers,
 gravure par F. Chauveau.

Renaud et Armide, 14 dessins, 6 livres.
Tancrède et Clorinde, 12 dessins, 6 livres.
Admète et Alceste, 12 dessins, 6 livres.
 Planches de cuivre à l'eau-forte, par le feu
 sieur de la Hire : *Un Dieu mort au tom-
 beau*; *une Vierge pâmée*; *la Multiplication
 des pains*; *une Nativité*; *la Bataille de l'isle
 de Ré*.

BIBLIOGRAPHIE

Margaret WHINNEY et Oliver MILLAR. — *English Art, 1625-1714* (t. VIII de *Oxford History of English Art*), Oxford, Clarendon Press, 1956, in-8°, 392 p., 96 pl.

Les deux auteurs, qui ont déjà montré leur science et leur goût, nous donnent ici un ouvrage d'un intérêt exceptionnel, et qui sera indispensable aux historiens de l'art anglais et français; leur information est souvent de première main, car ils s'appuient sur des textes qui n'ont pas été utilisés et étudient des artistes encore souvent mal connus.

Au début, ils étudient l'histoire du goût, insistant sur le rôle de l'estampe dans la transmission des formes, et sur le marché des tableaux. Inigo Jones est pour eux la figure centrale du siècle qu'ils étudient, non seulement parce qu'il est un grand architecte, mais parce que c'est « le premier anglais à avoir une connaissance profonde de l'art continental ancien et moderne », et à pouvoir imposer son esthétique à ses employeurs et associés. Bien des pages du livre sont à retenir : celles où on voit reconstruire Londres après l'incendie, celles où sont étudiés les peintres autour de Van Dyck, les sculpteurs parmi lesquels Hubert le Sueur prend un grand relief (p. 115), l'influence française sur le roi Charles II et sur Thornhill. Les connaissances des artistes leur permettent de mettre à sa place par exemple Wootton, premier peintre de chevaux et de sujets de sport (p. 277), de discerner l'importance de Vanburg conservant à Blenheim le vieux manoir en ruines afin de créer un décor pittoresque qui deviendra, selon lui, « un des plus agréables objets que le meilleur des paysagistes peut inventer ». On voit signaler l'importance des dessins de masques dans l'œuvre d'Inigo Jones (p. 17), et on constate que les *Painters-Stainers* protestent contre les étrangers auxquels vont les succès et les commandes (p. 81), tout comme les peintres de l'Académie et des grandes villes de France.

GEORGES WILDENSTEIN.

MILTON C. NAHM. — *The artist as creator, an essay of human freedom*, Baltimore, The John Hopkins press, 1956.

M. Milton Nahm avait, dans un précédent essai, traité du sentiment esthétique; il aborde, dans *The artist as creator*, le second objet de l'esthétique : l'analyse de l'acte créateur. Sa réflexion s'attache d'abord à l'histoire de la philosophie de l'art, où il montre la persistance d'une idée qu'il appelle la

« grande analogie » : c'est l'assimilation, consciente ou non, de l'artiste accomplissant son œuvre, à Dieu créant le monde. Dans cette revue synthétique des idées sur l'art, les commentaires consacrés à la pensée du XVIII^e siècle sont parmi les plus pénétrants; les vues des poètes et des essayistes anglais, la théorie de Kant sont analysés, non sans finesse, à partir des antinomies traditionnelles que l'auteur découvrait dans Platon, dans Aristote, comme chez les pères de l'Eglise : la contradiction entre la liberté de l'artiste et le déterminisme auquel obéit une technique, entre l'opération qui fait d'une matière brute une œuvre d'art et l'expression d'une personnalité, entre l'originalité de cette œuvre et son intelligibilité, n'a jamais été mieux exprimée, pour M. Nahm, que par Kant. Certes, une telle histoire de la philosophie esthétique du XVIII^e siècle fait bon marché de la pensée française, et l'auteur aurait pu tirer plus de parti de Montesquieu, de Voltaire, de l'Encyclopédie, et même de telle page de Marivaux, qu'il ne semble l'avoir pensé. Mais lorsqu'il explique l'idée du « génie » artistique, telle qu'elle apparaît au XVIII^e siècle, comme une « humanisation » et une « naturalisation » de l'ancienne analogie entre l'artiste et Dieu, son commentaire est ingénieux et convaincant.

Dans la seconde partie de son livre, la plus personnelle, l'auteur se propose de réconcilier les termes apparemment si opposés des antithèses classiques. Ainsi, l'œuvre d'art est pour lui à la fois le produit d'une technique et l'expression individuelle, un symbole avec son contenu, historique ou social, et une forme; elle est à la fois une création matérielle, et comme telle déterminée, et une création de valeurs, c'est-à-dire un acte de liberté. Deux remarques sont en ce sens, capitales : d'abord, l'œuvre est moins une chose qu'un fait (*event*), et elle est perçue comme telle. D'autre part, une démarche qui rappelle celle de Bergson dans les *Données immédiates*, montre que l'œuvre achevée peut être considérée dans son passé de déterminisme, de technique, mais aussi, comme dans un avenir, en tant qu'acte de liberté : elle éveille ainsi l'idée de la valeur incarnée en elle, l'idée de ce qu'elle devrait être.

L'amateur d'art reprocherait sans doute à M. Nahm de citer peu d'œuvres, et beaucoup de philosophes. Mais ce trait est commun à beaucoup d'ouvrages analogues. Il demeure que la sensibilité de l'auteur, telle qu'elle s'exprime ici, est pour la poésie, et peut-être la musique, plus que pour les arts plastiques : la fine analyse de quelques vers de Dryden en témoigne.

RAOUL ERGMANN.

Marie MANQUOY. — *L'Iconographie d'Antoine Van Dyck*, catalogue raisonné, Hendrick, Bruxelles, T. IX de la seconde série des *Mémoires de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, in-4°, 382 p. et albums.

Pour être historien de la gravure, il faut une méthode scientifique rigoureuse, une attention soutenue, une mémoire visuelle exceptionnelle, car on doit distinguer, souvent par des signes imperceptibles, les états, les retirages, les copies. Telles sont les qualités que possède Mme Manquoy, conservateur adjoint du Cabinet des Estampes de Bruxelles. Avec une conscience rare, elle nous donne, après vingt ans de recherches, un catalogue complet de la fameuse *Iconographie de Van Dyck*, réunion de portraits de ses contemporains, gravée par lui à l'eau-forte, puis reprise en 1634, à Anvers, par des burinistes de profession, et publiée vers 1636.

Une préface nous expose comment se pose le problème, qui méritait d'être repris puisque le dernier travail d'ensemble date de quatre-vingts ans (Fr. Wieribal, *L'Iconographie d'Antoine Van Dyck*, d'après les recherches de H. Weber, 1877, 188 p.; voir aussi cependant, les trentes pages très lucides d'Arthur M. A.-H. Hind sur la question, parue en 1915). La part du génial peintre-graveur, celle de ses graveurs, les éditions, les copies, les filigranes sont étudiés ensuite, en évitant peut-être trop les arguments esthétiques, et en se bornant à ceux qu'on peut tirer des sources historiques et de la technique.

Puis vient le catalogue, précis et détaillé, avec, pour chaque état la localisation de l'épreuve, souvent unique. On ne pourra plus, désormais, se passer du travail de Mme Manquoy pour étudier chacune des pièces de cette fameuse *Iconographie*. Espérons que, plus tard, elle nous donnera, à propos de ce recueil, une belle étude sur Van Dyck graveur et sa place dans l'histoire de la gravure originale; elle manque ici.

JEAN ADHÉMAR.

Dora et Erwin PANOFKY. — *Pandora's box. The changing aspects of a mythical Symbol*, London, Towtledge et Kegan Paul, 1956, in-8°, 156 p., ill.

M. Panofsky, dont l'ouvrage monumental sur les *Primitifs flamands* n'est pas près d'être oublié, nous donne ici, avec la collaboration de Mme Panofsky, un nouveau travail qui ne peut pas manquer d'exciter une vive sensation. En effet, il traite maintenant l'histoire d'un des thèmes les plus curieux, celui de Pandore. Pandore, dans la littérature grecque et spécialement dans Hésiode, apparaît comme l'Eve païenne, la première des femmes, qui apporta tous les maux en ouvrant une jarre fatale dont le contenu se répandit sur le monde. Ignorée de la plupart des grands classiques latins, Pandore n'apparaît guère non plus dans les textes médiévaux, mentionnée seulement par quelques Pères de l'Eglise pour opposer la Vérité chrétienne à la Fable païenne. Mais elle reparait au début du XVI^e siècle, à la fois dans la littérature grâce à Erasme, puis dans la gravure (*Emblèmes* d'Alciat). Elle porte un attribut plus réduit que dans l'Anti-

quité : un petit vase très maniable (c'est sous cette forme que le voit Raphaël, fresques de la Farnésine), ou un coffret, qui deviendra la « boîte de Pandore » des littératures modernes. L'auteur suit le thème de Pandore chez les humanistes français du temps de François I^{er} qu'il connaît si bien et dans les arts figurés de la même époque, particulièrement dans l'œuvre de J. Cousin. Jacques Callot, vers 1625, traite le même thème de Pandore dans le *Parterre de Nancy*, thème qui fut maintes fois repris depuis, en particulier à l'époque romantique.

L'abondance des illustrations, en même temps que des citations littéraires, permet de suivre étape par étape les transformations de cette allégorie multiforme jusqu'à nos jours. L'ouvrage, comme tous ceux de ces auteurs, est d'un extrême ingéniosité et d'une grande valeur. M. Panofsky continue, avec sa femme, à renouveler les études iconographiques par sa prodigieuse érudition et sa rare sensibilité artistique.

G. W.

Roseline BACOU. — *Odilon Redon*, Genève, Cailler, 1956, in-12.

Mlle Bacou, dont on sait les travaux au Cabinet des Dessins, et à qui on doit la belle exposition de Redon de l'Orangerie, publie aujourd'hui un ouvrage, écrit en 1952, et qui restera comme la biographie la plus complète, la mieux informée et la plus intelligente du Maître. Elle a eu entre les mains des correspondances inédites, elle a consulté de nombreux articles anciens, et elle a vécu dans une atmosphère familiale où l'admiration et l'affection pour Redon était traditionnelle. C'est donc un travail de première main, une œuvre fervente et intelligente, toutes choses bien rares. Le livre est bien écrit, dans une belle langue expansive. Il est illustré d'œuvres significatives bien choisies et bien commentées, réunies dans le second volume.

Le centre du livre, à juste titre, est constitué par l'étude de la crise de 1898. En 1898, à cinquante-huit ans, Odilon Redon perd le domaine de Peyrelabade auquel il était très attaché; après quelques années de crise, il « se détend dans une atmosphère de jeunesse et d'amitié », nous voyons une longue « période de détente et de joie »; c'est « l'apparition de l'enchantement », c'est-à-dire la conquête de la couleur, le Redon peintre de bouquets. (« J'ai épousé la couleur », dit-il dès 1902.) Mlle Bacou mérite de grands éloges pour avoir exposé cette crise qui est, en effet, très importante, puisqu'elle amène Redon à abandonner les « noirs », c'est-à-dire les fusains, les lithographies, pour les « clairs », c'est-à-dire les pastels. Le visionnaire disparaît, au profit du peintre des fleurs. Dans son livre comme dans l'exposition de l'Orangerie, Mlle Bacou ne cache son intérêt plus grand pour le second que pour le premier, et elle a pour elle l'autorité du fils du Maître, Ari Redon. Elle a aussi celle de Redon lui-même qui, en 1904, refuse le titre de « peintre du cauchemar », et glorifie « le tennis ». Mais il y a encore des tenants pour la thèse opposée, et qui pourraient trouver dans le livre très loyal de Mlle Bacou quelques arguments (textes de 1901 et 1905 dans lesquels Redon s'émeut en regardant ses

fusains). Gustave Fayet lui-même, qui commandera à Redon la décoration de Fonfroide, est « ébloui », par la litho en noir : *Pégase captif*, bien qu'il soit dès ce moment admirateur de Monticelli et de Gauguin, et c'est elle qui décide de sa ferveur envers le Maître.

J. A.

Sven SANDSTRÖM. — *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon*, éd. C.W.K. Cleerup, 1955, in-8°, T. XX, 231 p., ill. (texte en français).

Ce livre complète celui de Mlle Bacou; il est axé sur l'étude des noirs. L'auteur y insiste non tellement sur la crise de 1898, mais sur celle qui a suivi 1870 (« mon originalité ne paraît qu'après la guerre de 1870 »), c'est-à-dire qu'il se consacre à l'étude des fusains, de l'admiration pour Rembrandt, du voyage en Belgique et en Hollande, de l'amitié avec Fantin-Latour, des lithographies, des souvenirs d'Edgar Poe. Nous voyons étudié avec détail et avec perspicacité le très grand artiste visionnaire et ses créations fantastiques. Parmi ses précurseurs, à côté de ce Bredin qu'il faudra un jour étudier plus à fond, il cite justement Grandville (le dessin de Grandville, que « Redon n'a selon toute vraisemblance jamais vu », a été, en réalité, reproduit dans le *Magasin pittoresque* de 1847, c'est-à-dire pendant l'enfance de Redon qui put le voir). Le livre est bon, plein de réflexions curieuses que l'auteur ne veut pas pousser davantage, bien qu'il voie l'intérêt de l'étude de l'inconscient chez Redon qui resterait à reprendre après l'article de W. BORN (*Der Traum in der Graphik des O. Redon*, dans *Graphischen Künste*, 1929). Il faut souhaiter qu'on le lise plus en France et qu'un éditeur s'y intéresse.

J. A.

Cl. ROGER-MARX. — *Le Conscient et l'Inconscient chez Odilon Redon*, dans la *Revue de Paris* de janvier 1957.

Dans cet article, écrit à propos de l'exposition de l'Orangerie, M. Roger-Marx raconte comment il a été frappé de voir, en rendant visite à Redon, « non un démiurge, un spirite, un nécromant, mais un septuagénaire vigoureux, amène ». Mais il nous dit que ceci se passait bien après 1898, vers 1910. Il dit aussi que : « Ari Redon... a tout fait pour substituer à l'image d'un peintre tarabusqué (comme dira James Ensor) par un démon-gardien, celle d'un Bordelais, goûtant les bons vins, le grand air, sain de corps et d'âme, sportif... ». Mais, « malgré ces affirmations », il insiste sur les noirs qui sont « à l'origine des découvertes poursuivies ensuite à l'huile et au pastel ». M. Roger-Marx regrette de ne pas voir une exposition complète des lithographies à la Bibliothèque Nationale. Le Cabinet des Estampes, qui a prêté à l'Orangerie un bon nombre des noirs, s'est effacé cette fois-ci. Il présentera, plus tard, une exposition de visionnaires dans laquelle Redon aura une grande place.

J. A.

René HUYGHE. — *Dialogue avec le visible*, Flammarion, 1956.

Conduits à s'interroger sur la nature et la destination de l'art, les esthéticiens ont dirigé leurs conclusions tantôt vers une fonction sociale, tantôt vers cette simple gratuité à laquelle Herbert Spencer faisait allusion lorsqu'il parlait de l'esprit de jeu. La question principale, cependant, n'est pas celle des relations de l'artiste et de la société, ou de l'artiste avec la morale et l'intellect, mais des rapports entre l'artiste et lui-même, entre l'artiste et l'œuvre d'art. Cette philosophie de l'art qui doit se dégager des conclusions données à cette recherche sera certainement différente selon les époques, car pour chaque époque — ou presque — l'œuvre d'art est ou peut être quelque chose de différent. Il est évident par exemple que, vivant sous le signe de l'image, en un siècle où l'image sollicite sans cesse le regard et l'esprit de l'homme, quand ce ne serait que sous l'aspect de l'affiche, du journal illustré, du cinéma, les relations de l'individu et de la forme sont différentes de ce qu'elles étaient autrefois, et c'est pourquoi il était juste que M. René Huyghe tint compte de cette nouvelle situation de faits dès le début de ce *Dialogue avec le visible* qui est son traité d'esthétique. Traité non dogmatique, non théorique, mais sans cesse inspiré et dirigé par la forme, par l'objet, par l'image; puisque l'œuvre d'art est avant tout un objet, valable en soi au premier chef, à considérer ensuite dans l'ensemble de l'œuvre d'un artiste, ou d'une « école », et, enfin, comme témoin d'un certain état de conscience collectif, d'un certain milieu de civilisation.

La victoire actuelle de l'image, et surtout de l'image dynamique, celle qui défile devant nos yeux au cinéma ou lorsque nous feuilletons un livre illustré, et celle devant laquelle nous passons plus ou moins vite, et qui pour cette raison est encore mouvement par rapport à nous (la devanture de magasin, l'affiche), est une réaction profitable contre l'excès d'intellectualité qui menaçait l'homme; les pouvoirs de l'image sont immenses, et l'art en bénéficie par contrecoup. « Si l'art n'a jamais occupé les esprits comme en ce début du xx^e siècle, s'il prend une place sans cesse croissante dans les curiosités de l'homme cultivé, c'est qu'il bénéficie d'un phénomène beaucoup plus ample : le monde moderne est sollicité, obsédé par tout ce qui est visuel » (p. 9). Cette sollicitation et cette obsession même présentent un danger auquel René Huyghe prête attention, car il menace de sous-intellectualiser la société contemporaine, après l'avoir débarrassée de son hyper-intellectualité antérieure : le danger que cette « civilisation de l'image », qui est celle de notre temps, ne porte préjudice à la vie intérieure. A cette vie intérieure qui est le domaine dans lequel l'œuvre d'art est reçue comme phénomène et s'approfondit comme émotion, comme état de conscience.

Cette observation nous amène à considérer les rapports réciproques de l'intérieur et de l'extérieur, et à retenir la définition de la fonction de l'art, telle qu'elle se place au centre des idées esthétiques de René Huyghe : relier l'intérieur à l'extérieur, dans

les données de la création plastique, et dans les relations entre l'artiste et la société. Ici se pose le problème de la communication, point de départ pour l'artiste, point d'aboutissement pour le spectateur. « Car en définitive, voilà bien peut-être la raison suprême de cette magie qu'est la peinture : créer un état spirituel par l'entremise d'une harmonie plastique » (p. 234). Relier l'intérieur à l'extérieur, c'est, dans la finalité suprême de l'œuvre d'art, selon la définition même de René Huyghe « joindre l'un et l'infini ». En d'autres termes : il s'agit d'unir les deux infinis de l'homme, « infini hors de lui, de l'espace et du temps, de la réalité; infini en lui de la vie et de l'âme, qui se dissout et se prolonge, sans frontière dans l'inconscient » (p. 414). Du fini à l'infini, d'un infini à l'autre infini, apparemment sans contact, l'artiste lance ce « harpon » — le mot est de René Huyghe — qui tend le filin entre les deux inconnaisables.

De quelle manière s'accomplit cette union de l'un et de l'infini, de l'infini intérieur et de l'infini extérieur, c'est l'étude de l'œuvre d'art qui nous le révèle, puisqu'elle est ce filin, contenant par-delà la *délectation* — la jouissance esthétique originelle et fondamentale selon la définition de Poussin — la connaissance de soi et de l'univers : univers des formes et de l'au-delà des formes. Les belles pages sur Rembrandt, qu'il y a dans le *Dialogue avec le visible*, exposent sur quel plan et par quelle opération se réalise cette cohésion, cette communication des infinis, puisque chez lui « toutes les images du monde physique ne sont plus que l'annonce d'un autre, le monde spirituel » (p. 302). Cette vertu d'*annoncer*, de révéler, qui est essentiellement celle de l'œuvre d'art nous introduit alors au cœur de cette esthétique de l'objet, qui n'est plus une philosophie de l'art, mais une dialectique du faire, une analyse de la manière de naître et de la manière d'être qu'a l'œuvre d'art. Car on ne doit jamais isoler la fonction spirituelle de cette œuvre d'art, puisque celle-ci est conditionnée justement par ce mélange d'âme et de matière, mais au contraire, regardant celle-ci comme un moyen aussi bien que comme une fin, connaître et définir ses propres moyens d'expression, en tant qu'objet véhicule d'une idée, mais initialement et à la base *objet*. Et c'est pourquoi il est assez exceptionnel, et fort profitable, que René Huyghe soit en même temps un esthéticien philosophe de l'art, et un historien de l'art pour lequel avant tout doit compter la substance matérielle de cet objet, puisque dans cette substance matérielle s'exprime et se formule l'esprit.

Il faut en revenir, en effet, à ce fait plastique qu'est l'œuvre d'art. Ses moyens d'expression, ses moyens d'action étant de l'ordre du plastique, le plastique requiert d'abord notre attention; il est inutile de discuter sur la fin de l'œuvre d'art, si l'on ne dit pas et si l'on ne sait pas comment cette fin peut être atteinte, comment l'*harmonie plastique* partant d'éléments matériels, se hausse, par l'élaboration même de cette matière, jusqu'au spirituel, dans la « logique des profondeurs » de Rembrandt, par exemple (p. 303), ou les « combats de l'âme » de Delacroix (p. 336), ou ce « règne de l'esprit » qu'est la peinture de Vermeer (p. 141).

Psychologie et physiologie de l'art s'accordent et

s'harmonisent dans l'ouvrage de René Huyghe et s'instruisent, s'illuminent réciproquement. La science du fait visuel est à la source, à plus forte raison parce que nous vivons sous le signe de l'image, et comme cette image, à son tour, aussi bien que fait plastique est signe de quelque chose d'autre qu'elle-même, les relations du plastique et du spirituel devront être éclaircies et établies afin que soit complète l'intelligence de l'un et de l'autre. Infinies sont les manières dont se constituent et agissent les méthodes de suggestion plastique : celles de Greco ne sont pas les mêmes que celles de Rubens. Mais le fait plastique lui-même est imparfaitement connu si l'on néglige de définir les ressources du langage dont il est le résultat. Car si ce langage est multiforme, allant du naturalisme au réalisme magique et à l'abstraction, il se sert de matières picturales diverses, et l'on comprend alors que la connaissance du faire pictural soit aussi nécessaire que celle du fait plastique. De là découle la nécessité pour l'historien de l'art, partant pour l'esthéticien, de remonter à l'acte premier, qui est technique, la ligne et la touche étant souvent des éléments spirituels (en même temps que matériels) de l'œuvre d'art comme on le voit, par exemple, chez Van Gogh.

C'est la raison pour laquelle, avant d'aborder la partie philosophique de son livre, René Huyghe traite de ce sujet capital, sans la connaissance duquel on ne peut pas élucider celui des images comme langage de l'âme : le plastique et le pictural. Le phénomène plastique se rapporte à la suggestion des formes dans l'espace, à la construction spatiale, monumentale, du tableau. Le fait pictural se réfère à l'emploi des matières par lesquelles le phénomène plastique se réalisera. Trop souvent les esthéticiens sont incapables — ou dédaignent — de parler métier, mais la matière de la peinture, la *pâte*, est la synthèse de tous les éléments de l'art; elle est individuelle à l'artiste et peut se modifier même dans les différentes périodes de sa vie; elle est commune à une école, à un style; elle est *signe*. Ce n'est pas seulement dans la peinture chinoise que le trait est esprit, que la touche est effusion de l'âme. Cette étude que René Huyghe fait de la pâte et de la touche, est riche de précieux enseignements. La *facture*, comme disent les peintres, la façon dont le tableau est *fait*, apparaît comme un phénomène valable en soi, et qui justifierait qu'un historien de l'art lui consacrerait une étude qui serait l'histoire de la facture picturale; sous l'angle de la technique, du métier de peintre, mais surtout en rapport avec toutes les informations dont les variations de la facture sont capables, selon les époques, les civilisations, l'esprit et la pensée religieuse mêmes qui y prédominent. Cette histoire de la facture, René Huyghe l'ébauche à grands traits, et désigne ce qu'elle devrait être, et c'est là une des nombreuses et captivantes suggestions dont ce livre est si riche. Ajoutons que s'il est impossible de concevoir un ouvrage d'histoire de l'art où l'illustration ne serait pas le commentaire constant du texte, le *Dialogue avec le visible* contient aussi l'élément visible le plus complet et le plus judicieusement choisi.

MARCEL BRION.

SAHAMEDDIN SHABARI. — *Le Tapis persan. Techniques de fabrication et commerce*, Genève-Paris, 1957, in-8°, 135 p., 17 pl.

L'étude du tapis persan a fait couler depuis des années, pour ne pas dire des décennies, des flots d'encre. Aussi M. S. Shabari doit-il être loué d'avoir, après tant d'autres, apporté sa contribution aux efforts des auteurs qui l'ont précédé. D'ailleurs, il se défend, modestement, dans sa préface de faire œuvre nouvelle.

La dimension de son ouvrage l'en aurait peut-être, il est vrai, empêché. Cependant, malgré la qualité de son information qui, dans les renseignements économiques et commerciaux fait ressortir sa compétence particulière, la méthode concernant la partie historique et technique de son étude ne nous a pas convaincu.

Décrivant dans le texte, le plus souvent, les productions modernes des diverses contrées, il les accompagne de planches qui, sauf deux d'entre elles, reproduisent des tapis à points noués de date ancienne et pas un seul Kilim. Il fallait, à notre sens, choisir entre l'histoire du tapis persan ancien et les tapis contemporains.

D'autre part la division des chapitres, dont la méthode est certes défendable, n'est pas respectée avec toute la rigueur désirable : de nombreuses digressions ne permettent pas toujours de suivre la pensée directrice de l'auteur.

Le compte rendu analytique de l'ouvrage rendra plus sensibles ces diverses remarques d'ordre général.

Dans la première partie : *Histoire du Tapis persan et les Matières premières*, l'auteur traite au Chapitre I, de l'histoire du Tapis. Le premier paragraphe : *Origine du tapis persan*, remonte comme le veut la tradition au fameux tapis de peintemps de Khosroès (Behar Kisra). Mais, au lieu de se reporter aux sources anciennes — d'ailleurs d'un siècle ou deux postérieures à l'objet et qui nous en gardent le souvenir — il se borne à citer l'article d'un quotidien persan récent. Christensen (*L'Iran sous les Sassanides*, 2^e éd., pp. 474 et 506) nous indique la plupart des auteurs qui parlent de cette œuvre d'art célèbre, dont par ailleurs nous ignorons absolument la technique (étoffe, broderie, tapisserie, Kilim ou point noué). La tradition veut d'ailleurs que les tapis dits de jardin en soient dérivés.

Les paragraphes 2 et 3 s'intitulent respectivement : *Tapis du moyen âge, histoire du tapis sous la dynastie séfévide*. Dans ce second paragraphe (pp. 16-17), une longue digression sur le chiisme en Perse nous paraît ici inutile pour expliquer le développement de l'art du tapis.

Au chapitre II, l'auteur énumère en en distinguant les qualités variées, les matières qui servent à la confection du tapis. La laine, dont il donne les différentes provenances, et dont il étudie la finesse, la douceur et la solidité relatives. Puis vient le travail de la laine, la teinture de la laine, teinture d'origine animale, le filage. Enfin M. S. Shabari conclut par une statistique des exportations de la laine, de Perse dans les autres pays. Un paragraphe particulier est consacré aux poils de chèvres et de chameaux. D'autres matières premières concourent également, ajoute l'auteur, à la fabrication des tapis : le coton (Chapitre IV) et la soie (Chapitre V).

La deuxième partie de l'ouvrage s'occupe des techniques de fabrication et de la Classification des tapis. Le chapitre I, intitulé *les dessins de tapis, leurs sources*, nous montre dans le premier paragraphe, *Préparation d'un dessin*, comment l'artisan procède par quart pour composer et transposer la maquette. Mais l'auteur, au second paragraphe passe aux *figures d'animaux aux XVI^e et XVII^e siècles*, et au troisième, aux *tapis persans du XVI^e siècle à arabesques et guirlandes*, qui devraient logiquement figurer au chapitre suivant, le chapitre II qui traite des motifs : végétaux, arabesques, géométrie, animaux, personnages et paysages, médaillons et cartouches.

Le paragraphe suivant sur *le symbolisme des couleurs et des motifs*, avait été déjà traité avec quelque originalité et peut-être un peu trop d'imagination par H. M. Raphaelian, *The hidden language of symbols in Oriental rugs* (publié chez Anatol Sivas, New York, 1953).

La technique du tapis, décrite au chapitre III, ne fait guère que répéter le *Survey of Persian Art* et le récent livre d'Albert Achdjan dans leurs articles consacrés à cette matière, ouvrages qui se trouvent d'ailleurs dans la bibliographie de M. S. Shabari.

La classification des tapis par catégories ou par régions, qui fait l'objet du chapitre IV ne correspond pas, à notre humble avis, à une réalité bien objective. La division en tapis de dot ou de mariage, en tapis de trône, et tapis de prière aussi bien que la localisation trop précise des origines des tapis contemporains nous semblent d'une rigueur un peu absolue et la liste ne paraît pas exhaustive : Azerbaïdjan, Fars, Hamadan, Ispahan, Kachan, Kerman, Khorassan, Kurdistan, Saraband, Téhéran.

La troisième partie du travail de M. S. Shabari comprend l'étude des *Bases du commerce du tapis*. Le chapitre I distingue entre l'achat aux artisans directement et l'achat aux marchés et aux bazars, tandis que le chapitre II analyse le *commerce extérieur du tapis et l'économie de la Perse*. C'est en effet une des denrées qui prend une place très importante dans les exportations de la Perse.

Le chapitre III contient un bref historique de la *Politique économique du gouvernement en faveur du commerce extérieur des tapis*. Ici l'auteur, docteur ès Sciences commerciales, énumère avec compétence les mesures successives prises par le gouvernement iranien pour sauvegarder la qualité du tapis de Perse et encourager son exportation : label de qualité, encouragement par l'État à la copie de modèles anciens, monopole d'exportation confié à une société d'État (Chircaté Farché Irân). Ces réglementations diverses paraissent d'ailleurs s'être révélées à l'usage, à peu près inefficaces.

Continuant l'examen du point de vue commercial et économique de la question des tapis, l'auteur remarque que la Suisse, par le système des droits spécifiques à l'importation basés sur le poids de la marchandise, oppose des barrières douanières tout à fait illogiques à l'importation des tapis.

La Grande-Bretagne d'autre part qui, avant la dernière guerre, importait de nombreux tapis de Perse, après une période de régression reprend sa place. L'Allemagne et le Liban sont, plutôt que des ache-

teurs pour leur propre compte, des centres de redistribution de tapis provenant de Perse.

Pour la France, la période 1939-1940 qui marquait une reprise, a vu ce mouvement s'accroître à la suite du premier accord franco-persan du 10 août 1949. Les Etats-Unis, dont l'essor d'importation était arrêté depuis la guerre, ont depuis le traité de commerce américain-persan du 29 mars 1944 repris une activité considérable.

Le chapitre V intitulé : *Quelques observations en marge du commerce du tapis*, note les conditions qui doivent remplir un tapis pour être de bonne qualité ainsi que les procédés courants employés par les marchands peu scrupuleux pour lui donner un air ancien : lavage, exposition en plein air, usage prolongé.

Un paragraphe du même chapitre considère la transmission des maladies infectieuses par les tapis, tandis qu'en dernier lieu les procédés de protection et l'entretien des tapis sont analysés.

Enfin une brève conclusion relate les causes de la décadence de l'industrie et du commerce des tapis à l'époque moderne : événements politiques, styles modernes, industrialisation croissante.

Une annexe : les tapis persans comparés aux tapis d'autres pays met en parallèle, avec les produits de l'industrie persane, les fabrications d'Asie mineure : Ghiordes, Kula, Ushak, Bergame, Smyrne, Anatolie et Kir Shehir, celles d'Asie centrale : Turkestan et Caucase, les tapis afghans, les tapis chinois, les tapis indiens et les tapis de Mossoul.

Sans doute, en parcourant ces quelques pages, le lecteur acquiert quelques notions générales sur le tapis persan ; cependant ces informations sommaires sont émaillées d'erreurs ou d'omissions que nous nous permettons de relever en passant.

Pourquoi transcrire tantôt chiites, tantôt chiites (pp. 15-16 et p. 89) ? Mihrab et Mehrab (pp. 76 et 77) ? Poli Pezzoli Mila au lieu de Poldi Pezzoli Milan ? On aimerait voir citer à la page 45 le pendant du tapis d'Ardebil, du British Museum, qui porte la même inscription et qui fit longtemps partie de la collection de Lord Duveen (Catalogue de l'Exposition de la B.N., 1938, *les Arts de l'Iran, l'Ancienne Perse, Bagdad*, p. 188, n° 183). Enfin, à la page 77, la planche reproduit un tapis de prière à inscriptions qui porte dans le cadre extérieur la Sourate II du *Coran*, Verset du Trône, et dans le cadre intérieur des traditions concernant la prière.

JEAN DAVID-WEILL.

Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia Dell'Arte, « L'Erma » di Bretschneider, Roma, nuova serie, anno IV, 1955.

Ce volume rassemble, pour l'antiquité, quatre textes importants signés de G. GALASSI, P. E. ARIAS, G. BERMOND MONTANARI et L. LAURENZI.

Etudiant l'art de la primitive Egypte au Musée de Turin (pp. 5-94), G. Galassi analyse d'abord les différents sujets d'une peinture sur étoffe — la plus ancienne qui nous soit conservée — dont les morceaux

proviennent de la nécropole prédynastique de Gebelein, au-dessus de Louxor ; danse, chasse à l'hippopotame, puisage de l'eau, navigation sur le Nil, ces sujets sont variés et se prêtent à des comparaisons avec d'autres peintures égyptiennes, sahariennes, ibériques ; le document appartient à une phase de la préhistoire égyptienne antérieure à la période « prédynastique » proprement dite, il apporte un argument de poids en faveur des origines eurafricaines de la civilisation égyptienne, et confirme précisément l'existence de rapports entre l'Egypte préhistorique et l'Espagne préhistorique de l'Est. — L'auteur considère ensuite un vase géminé préhistorique à figures blanches sur fond marron (personnages défendant un troupeau de chèvres contre la menace d'un crocodile) ; le réseau de lignes blanches qui couvre la panse au-dessus et au-dessous de la zone décorative imite la vannerie ; on peut comparer *mutatis mutandis* des vases préhistoriques à décor réticulé trouvés en Espagne. — Une statuette stéatopyge en terre crue, venant de Louxor, mérite encore l'attention, pour les signes peints qu'on y trouve (tatouages ?) et pour le détail indiqué des yeux et des orbites, puis, à l'arrière de la tête des mèches de cheveux. G. Galassi s'interroge à ce sujet sur les vertus magiques que les anciens Egyptiens pouvaient attribuer aux « compagnes divines », d'une féminité matronale puissamment marquée, qu'ils plaçaient auprès de leurs morts dans les tombes. — Suivent des considérations sur les plus anciennes formes de barques à propos d'un petit modèle de barque préhistorique en terre, et c'est enfin une très belle stèle protodynastique en calcaire, malheureusement mutilée, dont la photographie et le dessin nous sont donnés avec une description et un commentaire érudit. La pierre, à deux registres sculptés séparés par un bandeau orné d'étoiles, laisse reconnaître en haut le Pharaon suivi d'un dignitaire, en bas, semble-t-il, une barque, accompagnée de signes hiéroglyphiques ; le document, trouvé en 1910 sur l'emplacement d'un très vieux temple d'Hathor à Gebelein, pourrait dater de la 1^{re} dynastie, et se situe pour le style entre la palette de Narmer et la stèle du Roi-Serpent. — Dans les dernières pages, l'auteur envisage d'ensemble les difficiles problèmes touchant la relance égyptienne après la décadence de la grande civilisation paléolithique et mésolithique : sans méconnaître l'importance d'une influence orientale certaine dans le domaine technique, on ne saurait négliger, nous dit-il, l'héritage artistique transmis par l'Espagne méditerranéenne à l'antique terre du Nil.

P. E. Arias publie la tombe n° 136 de Valle Pega, près de Comacchio, fouillée en 1954 (pp. 95-178) : son contenu — vases, bijoux, candélabres, objets de bronze — lui confère un exceptionnel intérêt. La pièce maîtresse est évidemment un magnifique cratère à volutes conservé avec son socle, qui était travaillé à part ; la forme élégante, les anses ajourées, les fleurons appliqués à l'intérieur des volutes en font un chef-d'œuvre de potier, et les ornements peints sont délicats, avec des clochettes entre les palmettes des anses. La panse (goudronnée dans sa partie inférieure) et le col du vase portent des représentations en figures rouges : Ilioupersis et Centaureomachie d'une part, scène dionysiaque et Chasse de Calydon d'autre part. Le style, éclectique, utilise parfois pour modèles des compositions pouvant remonter au-delà de 450,

mais les traits post-méidiésques sont nombreux et la date d'une telle œuvre doit s'établir autour de 400, sinon un peu après. Aussi bien les autres vases à figures rouges de la même tombe (coupe, skyphos, askos, oenochos) sont-ils de la première moitié du IV^e siècle, ainsi que la céramique non décorée. Un diadème en or travaillé au repoussé (sur la zone supérieure, masques de silènes alternant avec des rosaces; sur les cabochons extrêmes, cavaliers retournés sur leur selle et tirant de l'arc) appartient à l'art de la fin du V^e siècle, en revanche, deux fibules d'argent du type « à disque » remonteraient au début du siècle. Deux candélabres étrusques, complets, en bronze, quasi identiques l'un à l'autre, ont pour sujet terminal un groupe figurant Hermès en compagnie d'un personnage féminin, interprétation artisanale assez lourde d'un motif classique. La statuette isolée d'un lanceur de javelot provient d'un troisième candélabre: malgré le style attardé, on peut la dater, comme les groupes, de la fin du V^e siècle. Deux situles stamnoïdes, un stamnos, trois kyathoi, une oenochos à corps ovoïde, et divers autres récipients ou instruments de bronze complètent la série des trouvailles. C'est la première fois qu'une grande tombe de la nécropole de Spina fournit la possibilité d'étudier tout un complexe funéraire; on doit en souligner l'homogénéité (mis à part les fibules, tous les éléments sont de la fin du V^e siècle ou des premières décades du IV^e), et noter que les petits bronzes décoratifs, sans affinité avec les produits de l'Etrurie centrale ou méridionale, posent la question d'un centre de fabrication dans l'Etrurie padane.

Auprès du fameux cratère de Ruvo (coll. Jatta) représentant la mort de Talos, G. Bermond Montanari (pp. 179-189) place un fragment de vase, recomposé de trois tessons, provenant de la nécropole de Valle Trebbia et conservé au Musée national de Spina à Ferrare. La représentation de Talos s'y retrouve quasi identique, mais les Dioscures sont à pied et l'on peut identifier à droite Aphrodite accompagnée d'Eros, à gauche Médée assise, un coffret sur les genoux, un poignard dans la main droite; la composition semble plus aérée. A l'occasion de ce document, l'auteur rappelle les témoignages relatifs à la légende de Talos.

L. Laurenzi revient pour sa part sur la question des portraits de Ménandre (pp. 190-208). L'hésitation « Ménandre ou Virgile » ne lui semble plus permise, et seul le nom de Ménandre conviendrait à la série de portraits dont le meilleur est celui du Séminaire patriarcal de Venise. Non qu'il s'agisse au juste d'un reflet de l'œuvre de Céphissodote et Timarchos (un tel réalisme raffiné ne se conçoit qu'à la pleine époque hellénistique), mais en tout cas les raisonnements de Crome en faveur de la dénomination « Virgile » apparaissent caducs. Deux arguments nouveaux confirment d'ailleurs l'identification « Ménandre »: 1) le personnage du relief du Latran, dont Studniczka avait noté la ressemblance avec la tête de Venise, est bien Ménandre; une mosaïque inscrite d'Antioche sur l'Oronte le prouve désormais; 2) le petit Hermès à tête-portrait de la Casa degli Amorini Dorati, à Pompéi, étant de la même taille et du même genre que les autres sujets sculptés ornant le jardin du péristyle, le personnage qu'il figure est intégré comme

une sorte de « *geniu loci* » dans toute une compagnie dionysiaque; il ne peut représenter qu'un auteur dramatique déifié: Ménandre. En *Hermès-double*, Ménandre est associé avec le soi-disant Apollonios de Tyane — en fait Homère, on le sait aujourd'hui de façon certaine — tantôt avec le *Pseudo-Sénèque*. Mais qui est en réalité ce *Pseudo-Sénèque*? Ni Aristophane sans doute (on s'étonnerait que son portrait ait été si populaire à l'époque romaine), ni Lucrèce (Crome a réfuté cette hypothèse de Lippold), ni Hésiode (dont l'iconographie est maintenant connue): ne serait-ce pas de nouveau Homère? L'original du *Pseudo-Sénèque* était sûrement une création de la pleine époque hellénistique; on ne s'étonnerait pas qu'une telle image de l'Aède ait été conçue à ce moment là; on ne s'étonnerait pas non plus que le type en ait été repris par les copistes romains dans un temps où la légende d'un Homère aveugle, errant et pathétique, connaissait une grande faveur.

Documents importants, hypothèses séduisantes, textes copieux, illustrations abondantes en noir et en couleurs: la *Rivista dell'Istituto* apporte cette fois encore à l'Archéologie et à l'Histoire de l'Art une substantielle contribution.

JEAN MARCADÉ.

The Hispanic Society of America has brought out three important booklets in its series of *Hispanic Notes and Monographs*, in 1956:

Barcelona Glass in Venetian Style by ALICE WILSON FROTHINGHAM is a good critical account of glass blowing at Barcelona from the 14th through the 17th century, with particular emphasis on the 1500's, when the Venetian influence began to be felt.

BEATRICE GILMAN PROSKE has written on *Pompeo Leoni*. She ably sets the significance of this Italian sculptor's work in marble and alabaster within the complex of both Italian and Spanish art. The impact of Leoni's tomb sculpture on 16th and 17th century Spanish sculptors is convincingly discussed.

Valdés Leal is ELISABETH DU GUÉ TRAPIER's subject. Here is a welcome contribution to the understanding of this late baroque Spanish painter. She has identified a good many of the books which are part of his *Vanitas* compositions, thus opening the way for the study of Valdés Leal's concept of death and suffering which is the object of the study under review—for which scholars in the field of Spanish painting will, no doubt, feel in Miss Trapiér's debt.

All three monographs are generously illustrated with good black and white reproductions. It is perhaps a pity that no headings have been used in any of them to break up the text, all the more so since they are publications of the kind that readers may wish to turn back to for consultation.

JOSÉ LÓPEZ-REY.

R. H. HUBBARD.—*European Paintings in Canadian Collections: Earlier Schools*, Toronto, Oxford University Press, 1956, in-4°, xxv plus 154 p., 74 ill. incl. 6 in col.

One of the rewarding aspects of recent prosperity in Canada is its quick reflection in art collecting of a superior order at the highest official level. International attention was alerted in 1953, when the National Gallery of Canada acquired two Florentine panels by Filippino Lippi and a great Rembrandt canvas of 1632 from the Liechtenstein collection. This step was followed promptly by another the next year, when a famous Memling, an outstanding Massys, a Maes and a Bartel Beham from the same source were added. In 1956 the National Gallery announced yet another set of impressive acquisitions; this time a well known Rubens composition based on the theme of the Vatican *Entombment* by Caravaggio, an Orvieto panel by Simone Martini, and two celebrated canvases by Chardin which had originally been bought by Prince Josef Wenzel of Liechtenstein the first year they were exhibited in Paris. That a selective survey of European paintings now owned in Canada should be undertaken by this Gallery's Chief Curator is therefore propitious.

The National Gallery is, however, by no means the only Canadian contender in the international art market. According to the magazine *Canadian Business*, by 1954 imports of works of art had reached an unprecedented figure and subsequent records indicate a steady increase. Art galleries in Toronto and Montreal are profiting by this movement, though public collections are not the only ones to benefit. Individual buyers are credited with a large share of the burgeoning activity. All this has stirred widespread curiosity, at home as well as abroad, regarding both current and past collecting in that country. Dr. Hubbard's book responds to this interest. A foreword by Alan Jarvis, Director of the National Gallery, expresses the intent. "It is to be hoped," he wrote, "that this will be the first of a series of similar books on our growing art collections. It is also hoped that the present volume will provide a stimulus to collectors in this country... to enrich our cultural life still further and provide a better heritage for posterity."

Within Dr. Hubbard's chosen limits of the earlier schools of European painting, his book is perhaps the first serious essay on the subject since Hans Tietze's short article in *Pantheon* (xxvi, pp. 180-5) in 1936. Rather than attempt at one stroke an exhaustive accounting of all pictures of the period now in Canadian possession, for the main body of the book he has selected the ones which, in his frank opinion, are best. To supplement this he has appended a checklist of items which are known to him to be owned in the country. A comparative perusal of the list suggests that the examples he has selected to feature will meet with general approval. The plan of the book as a whole is made symmetrical by an introductory chronicle on picture collecting in Canada. The result is a work that is critical, scholarly and readable. It is a distinguished contribution to the information of a public which, though partial to the

subject, is composed of more than specialists in the field.

The initial section of the book begins with the collecting of European art to furnish churches in Catholic new France. It traces the effects of aristocratic patronage during English colonial development, describes the sometimes brilliant type of collector who commanded fortunes made in late nineteenth century industrial expansion, and pays tribute to the role of foresighted benefactors in the establishment and growth of public museums. It is a colorful and often romantic story, giving full value to the part played in national cultural life by individuals of energy, vision and discrimination. The National Gallery is seen, not as an abstract creation of an impersonal government, but as an activity inspired in the face of apathy by the Marquis of Lorne and the Princess Louise. It was rescued again from a fate of indifference by such prominent collectors as Sir George Drummond and Sir Edmund Walker. The latter, who became the first Chairman of the National Gallery's Board of Trustees in 1913, had been President of the Art Gallery of Toronto at its founding more than a decade before. A resident of Montreal, Sir William Van Horne was perhaps the most original personality in this eminent company. From modest beginnings he rose to become one of the builders of the Canadian Pacific Railway, painted as well as collected pictures, and was an authority on Japanese pottery. His discernment and independence of conviction are demonstrated by his early purchases of works by Cézanne, Renoir, Toulouse-Lautrec and other masters of modern painting before they were widely appreciated, and by his prescient recognition of El Greco's achievement at a time when that artist's reputation was still in limbo. His own reputation as a connoisseur was not restricted to Canada. In 1915, the *Burlington Magazine* (Vol. xxviii, pp. 39-40) published Roger Fry's posthumous salute to Sir William, whom the British critic had known and respected for many years. Long after the collector's death the modern paintings were sold in New York, but numerous examples from his collection of Dutch, English, Flemish, French, German, Italian and Spanish works remain in Canada. Of the sixty-nine paintings selected for reproduction in the present book, fourteen are from the original Van Horne collection.

The main part of the book reproduces a single painting to a page, facing which a brief commentary is printed. The author has confined himself to a few relevant remarks in each case—remarks, it might be added, that are refreshingly free of describing appearances which are visible and obvious in the reproduction. Literary references and the history of the painting are formally appended. In both selection and arrangement, this section is admirably suited to Dr. Hubbard's aim. "If this book," he iterated, "makes Canadians more conscious of what already exists and in any degree stimulates the formation of public and private collections in the future, it will have fulfilled its purpose." It is a thoughtful and concise presentation of the evidence towards this end. By its critical insistence on the highest quality of artistic achievement, the book renders a service that could never be performed by a catalogue alone,

no matter how comprehensive. One misses only the author's own summary. Beyond extending the invitation to use the implications of his evidence constructively, Dr. Hubbard himself rests his case.

Readers, on the other hand, may summarize the information he offers. Assuming agreement that he has selected the best in Canadian collections of art produced in seven European countries during a period of more than five centuries, they may note the strengths and weaknesses of Canada's share in that legacy. They may compare the resources of private and public collections in these respects, and, if available dates of acquisition are taken into account, may locate those indices of national cultural development where significant collecting in the field is, and has been, active. No doubt this inferential study should be qualified by correlation with an economic calendar of purchasing power but, to the extent that the European heritage counts in a country formed by Europeans and their descendants, here are clues to the history of good taste in Canada.

Well over eighty per cent of the paintings selected as best by Dr. Hubbard are now owned by three museums. Since public collecting in Canada is comparatively recent, it would be unreasonable as yet to expect any or all European schools treated here to be represented comprehensively by the finest examples. Limited to works of superior quality, the selection unavoidably exposes historical lacunae. These are not merely gaps in the succession of styles, high points of expression in the European inheritance are missing. What is remarkable is that so many are present after such a short period of collecting. As might be anticipated in a country connected for generations with England, there is a fair representation of eighteenth century English painting. Nor, in the light of past English preference for Dutch art, is it astonishing to find important works by Hals and Rembrandt. Associations with France are, however, reflected in this group only by a single Poussin, a Claude, and three paintings by Chardin—all in the National Gallery. There too are three of the four German Pictures chosen, a von Soest and an Elder Cranach acquired in 1953, and the Beham the year after. Seven Flemish works are reproduced, ranging in period from Memling to Van Dyck and including two each by Quentin Massys and Rubens. Four El Grecos, three Goyas, two Murillos and one Zurbaran make up the Spanish contribution, four of the ten belonging to a single private collection. The selection touches on the art of Italy through nearly four hundred years, dwelling mostly on the fifteenth and eighteenth centuries. Panels by two Florentine artists and one Siennese represent the fourteenth century, while the High Renaissance and its immediate aftermath are signaled solely by the canvases of three great Venetians—Titian, Tintoretto and Veronèse. Almost overlooked in this context, seventeenth century Italy is symbolized by a solitary Magnasco, privately owned.

Public rewards of private collecting are manifested here by seventeen pictures which have been presented or bequeathed to museums. Notable among them are six left by Miss Adaline Van Horne to the Montreal Museum of Fine Arts in 1945. These were

a part of her father's collection, assembled when Sir William's activities in this realm antedated those of Canadian museums. The Montreal Museum also received a small Rembrandt from the estate of Mrs. R. M. Paterson and a Constable from Mrs. Charles F. Martin. Of its ten pictures in this group, the Montreal Museum acquired two independently. Likewise, the Art Gallery of Toronto received five of the eight paintings in the Hubbard selection by gift or bequest. There, as at Montreal, the discrimination of one collector is paramount. The late Frank P. Wood gave the Gallery a Van Dyck and a Gainsborough in the early days of the Second World War and later willed it a Hals and a Rembrandt. A large portrait by Reynolds was given to the Toronto Gallery by the Reuben Wells Leonard Estate. Proportionately, the National Gallery's reliance on gifts for its share in the present selection has been considerably less than that of the museums in Toronto and Montreal. Since 1910, four out of forty-two items which appear in this section over the name of the Ottawa Gallery were presentations. Two of these, a Romney portrait of the Mohawk Chief, Joseph Brant, and Benjamin West's famous scene of *The Death of Wolfe*, were acquired by the Canadian War Memorials and its Fund through Lord Beaverbrook in 1918. Towards the end of the second War a Poussin landscape was given by the Ottawa collector, H. S. Southam. In 1950, the National Gallery received for exhibition and safe-keeping a Hobbema that was presented to Canada by the Netherlands in commemoration of wartime services. In addition to the three museums, two private collections are represented in the selected group. Eight paintings, including two by Hals, two by El Greco, a Goya and a Rembrandt, were chosen from the collection of Mrs. William Van Horne. One of four great early works by Canaletto, now in the estate of the Montreal collector, the late Elwood B. Hosmer, completes the list. These, then, are the names of the principal collectors and benefactors whose contribution to Canadian art collections is reflected in Dr. Hubbard's choice of the best.

"Canada," as the author observes, "cannot yet be said to be rich in art collections. She has had neither the wealth nor the great ambitions of the United States, nor has she yet had great benefactors of the stature of Mellon in the United States or of Felton in Australia." But there is a strong note of optimism in the way this statement is couched, and it is not hard to find the reason for it. Had Dr. Hubbard's selection been made before the end of the Second World War, little more than a third of the present number of paintings would have appeared. With twenty-three fine works acquired since the War, the National Gallery alone has more than doubled the contribution it would have made before that date. Moreover, this enterprising activity is occurring at a time when there is a scarcity of first-rate paintings on the market. Commendably presented, Dr. Hubbard's evidence demonstrates a timely and altogether commendable turn in the cultural fortunes of Canada.

DOUGLAS MAC AGY.

T A B L E D E S M A T I È R E S

PREMIER SEMESTRE 1957

SIXIÈME PÉRIODE — TOME QUARANTENEUVIÈME

1056^e à 1061^e LIVRAISON

TEXTE

HÉLÈNE ADHÉMAR	Autour de quelques œuvres inédites de Delobel	175
BERNARD ANGLADE	Les musées de Berlin	227
PETER BALDASS	The mosaic of the triumphal arch of San Lorenzo fuori le mura	1
ANDRÉ BOUTEMY	B.V.R.B. et la morphologie de son style	165
GEORGES CATTALU	L'exposition du « Seicento » à Rome	239
WOLFGANG DROST	L'inspiration plastique chez Baudelaire	321
CLAUDE FERMENT	Goya et la fantasmagorie	223
MICHEL FLORISOONE	La mystique plastique du Greco et les antécédents de son style	19
YANE FROMRICH	Robert Nanteuil, dessinateur et pastelliste	209
JACQUES HOUPLAIN	Sur les estampes d'Hercules Seghers	149
DENIS MAHON	Afterthoughts on the Carracci Exhibition (I) (II)	193 267
JEAN MARCADÉ	Le groupe d'Hélios au fronton Est du Parthénon	65
LOUIS-MARIE MICHON	Les faïences fines de Saint-Porchaire	257
JULIETTE NICLAUSSE	« Chasses nouvelles » de M. Oudry	311
CHANDLER R. POST	Note on the article on Juan de Borgoña in Italy and in Spain	208
HEINRICH SCHWARZ	Daumier, Gill and Nadar	89
JEAN SEZNEC	Renan et la Pudeur	45
CHARLES DE TOLNAY	Une vue d'Anvers de Pierre Bruegel l'Ancien?	73
IËVAN H. TURNER	« La Serinette » by Jean-Baptiste Chardin : a study in patronage and technique	299
W. R. VALENTINER	The Madonna of the Scales	123
M. I. WEBB	The French antecedents of L. F. Roubiliac	81
GEORGES WILDENSTEIN	<i>Inventaires de :</i> Louis Hesselin Claude Buiet, femme de Charles Martin, peintre Simon de Vaulx Claude Vignon Madame Regnard Laurent de La Hire Commande à Robert Nanteuil d'un portrait gravé, 1649	57, 111 107 112 183 219 3-41 218
MARIE-LOUISE WYFFELS-SIMOENS	Note sur le Labyrinthe de la cathédrale de Reims	337
COMPTE RENDU de l'Exposition des <i>British Portraits</i> , Royal Academy, Londres		249
LES THÈSES ET MÉMOIRES DE L'ÉCOLE DU LOUVRE (1886-1953). Table par époques		113

B I B L I O G R A P H I E

A propos du « Moyen Age fantastique » de M. J. Baltrusaitis (J. Baltrusaitis et G. Bazin), p. 253. — P. E. ARIAS, voir *Rivista...* — RUDOLF ARNHEIM, *Art and visual perception. A psychology of the creative eyes* (Raoul Ergmann), p. 124. — ROSELINE BACOU, *Odilon Redon* (J. A.), p. 345. — J. BALTRUSAITIS, voir *A propos...* — BERNARD BERENSON, *Lorenzo Lotto* (Germain Bazin), p. 254. — G. BERMOND MONTANARI, voir *Rivista...* — A. JEFFERIES COLLINS, *Jewels and plate of Queen Elizabeth. The inventory of 1574* (G. W.), p. 127. — F. DE DAINVILLE (S. J.), *Cartes anciennes de l'Eglise de France* (Jean Vallery-Radot), p. 127. — ALICE WILSON FROTHILNGHAM, *Barcelona glass in Venetian style* (J. Lopez-Rey), p. 350. — G. GALASSI, voir *Rivista...* — F. GROSSMANN, *Bruegel, the paintings* (G. W.), p. 255. — ELISABETH DU GUÉ TRAPIER, *L'aldès Leal* (J. Lopez-Rey), p. 350. — ARTHUR M. HIND, *Engraving in England in the sixteenth and seventeenth centuries, a descriptive catalogue. Part. II, the reign of James I* (J. A.), p. 128. — R. H. HUBBARD, *European paintings in Canadian collections: Earlier schools* (Douglas Mac Agy), p. 351. — L. LAURENZI, voir *Rivista...* — JEAN LEJEUNE, *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale* (H. Adhémar), p. 64. — MARIE MANQUOY, *L'iconographie d'Antoine Van Dyck* (J. A.), p. 345. — L. A. MAYER, *Islamic architects and their works* (Louis Hauteœur), p. 64. — OLIVER MILLAR, voir MARGARET WHINNEY... — PIERRE MOISY, *Les séjours en France de Sulpice Boisserée, 1820-1825* (G. W.), p. 128. — MILTON C. NAHM, *The artist as creator, an essay of human freedom* (Raoul Ergmann), p. 344. — ERWIN PANOFKY, *Early Netherlandish painting. Its origin and character* (Jacques Lavalleye), p. 125. — DORA and ERWIN PANOFKY, *Pandora's box. The changing aspects of a mythical symbol* (G. W.), p. 345. — BETTINA POLAK, *Het Fin-de-siècle in de Nederlandse Schilderkunst de symbolistische beweging (1890-1900)* (Jacques Lethève), p. 126. — BÉATRICE GILMAN PROSKE, *Pompeo Leoni* (J. Lopez-Rey), p. 350. — *Rivista dell' Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell' Arte*, 1955 (Jean Marcadé), p. 349. — CLAUDE ROGER-MARX, *Le conscient et l'inconscient chez Odilon Redon*, dans la *Revue de Paris*, janvier 1957 (J. A.), p. 346. — SVEN SANDSTRÖM, *Le monde imaginaire d'Odilon Redon* (J. A.), p. 346. — WOLFGANG SCHÖNE, *Ueber das Licht in der Malerei* (François-Georges Pariset), p. 64. — EDUARD F. SEKLER, *Wren and his place in European architecture* (Louis Hauteœur), p. 125. — SAHAMEDDIN SHABARI, *Le Tapis persan. Techniques de fabrication et commerce* (Jean David-Weill), p. 348. — F.J.B. WATSON, *Wallace collection catalogues. Furniture* (Michel Faré), p. 124. — HANS R. WEIHRÄUCH, *Bayerrisches Nationalmuseum München (Kataloge Band XIII, 5) Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen, mit einem Anhang: Die Bronzefiguren des Residenzmuseums* (Jean Marcadé), p. 256. — MARGARET WHINNEY and OLIVER MILLAR, *English Art, 1625-1714* (G. W.), p. 344.

C H R O N I Q U E D E S A R T S

La Bibliothèque historique de la ville de Paris; — Chronique.....	Numéro de Janvier
L'Institut Courtauld, à Londres; — Chronique.....	— Février
La semaine des musées en France; — Chronique.....	— Mars
Un livre à étudier et à rééditer : les <i>Memoirs of Painting</i> , de W. BUCHANAN; — Chronique	— Avril
A propos des Catalogues d'exposition; — Chronique.....	— Mai - Juin

LA CHRONIQUE DES ARTS

A PROPOS DES CATALOGUES D'EXPOSITIONS

Récemment, l'attention a été attirée de divers côtés sur un problème important : celui des catalogues d'exposition. M. Jean Porcher a reconnu très honnêtement et très finement, à propos de l'exposition récente de miniatures organisée par lui à la Bibliothèque Nationale, qu'un catalogue, pour être au point, ne devrait paraître qu'après l'exposition. M. Denis Mahon, dans son premier article dans la *Gazette* sur Carrache, nous donne, après le monumental catalogue auquel il a collaboré, un travail dans lequel il revoit et corrige les attributions de ce catalogue. M. David Piper, enfin, a confirmé publiquement, dans le *Telegraph* du 12 février, l'opinion des experts anglais, selon lesquels le portrait de l'archevêque Warham, exposé à la Royal Academy, était une copie, et non un original d'Holbein, comme le disait son catalogue.

A la suite de cette dernière aventure, M. T. Mullaly pose, dans le *Telegraph* du 15 février, la question : doit-on dans les catalogues d'exposition donner l'attribution fournie par le prêteur, ou doit-on donner celle que l'érudition et le goût de l'auteur du catalogue lui suggèrent ?

Cette question est importante. A coup sûr, les érudits de l'avenir travaillant sur des catalogues d'expositions, on a tout intérêt à soigner les notices et à préciser les attributions. Mais cela est-il possible ? Notre expérience nous permet de répondre négativement.

En effet, d'une part, on n'obtiendra jamais des prêts de qui que ce soit si on discute les attribu-

tions des propriétaires ou des musées. D'autre part, si on expose des œuvres d'art absolument incontestables, on se prive d'en exposer de bonnes et d'intéressantes qui ne sont pas encore publiées. Enfin, on est forcé d'écrire et d'envoyer à l'impression le plus souvent les notices des catalogues avant d'avoir vu ou revu la plupart des œuvres, on ignore presque toujours l'effet qu'elles feront, et les rapprochements que fera naître leur réunion avec d'autres.

Tous ces éléments font que les catalogues d'exposition doivent, à notre sens, contenir seulement les indications matérielles servant à identifier les œuvres, et on devrait y préciser que les organisateurs ne sont pas responsables des attributions, pas plus qu'un Directeur de revue n'est responsable des opinions des auteurs d'articles qu'il accueille. Un catalogue ainsi dépouillé se vendrait bien, cependant, surtout s'il était abondamment illustré, et les illustrations permettraient aux érudits de l'avenir de travailler. Une introduction scientifique, précise et concise indiquant le sujet de l'exposition suffit aux visiteurs, car, mieux qu'une notice exhaustive sur chaque œuvre, elle leur permet d'apprendre, d'étudier, d'apprécier et de jouir de la manifestation artistique qui leur est présentée. Puis, un compte-rendu dans une revue, après l'exposition, mettrait les choses au point. On reviendrait, ainsi, au type de catalogues d'exposition sommaires, en usage au milieu et à la fin du XIX^e siècle.

G. W.

DANS LES MUSÉES

FRANCE

Un **referendum sur les Musées** a été ouvert très intelligemment par *Connaissance des Arts*, qui en a donné le résultat en mars.

Les réponses sont intéressantes. Les visiteurs veulent visiter seuls, ils refusent les visites guidées obligatoires et les magnétophones. Mais ils demandent à être attirés vers les œuvres essentielles par une présentation spéciale ou une lumière. Ils souhaitent des catalogues brefs et bon marché, des étiquettes. Les musées doivent être présentés sous forme d'ensembles et non en séparant la peinture, la sculpture, le mobilier; il ne faut pas sacrifier les œuvres secondaires, mais il ne faut pas tout exposer. Les musées de province ne devraient pas être spécialisés et ils devraient recevoir des prêts de grands musées. Les musées devraient être ouverts le soir; ils devraient intensifier leur propagande; un restaurant devrait être ouvert au Louvre; Versailles devrait être remeublé et les dépôts faits dans divers grands services devraient revenir aux Musées.

Il y a là, on le voit, des idées intéressantes sur lesquelles nous reviendrons.

Le **Service éducatif des Musées de France**, dirigé par Mme Cart, publie un certain nombre de *dépliants sur les Musées nationaux*, dont le texte est confié aux conservateurs. Les uns, consacrés à un artiste, retracent sommairement sa vie et commentent ses œuvres exposées. D'autres étudient une œuvre célèbre — la *Vénus de Milo* — ou certains thèmes. Ces fascicules sont très utiles et on doit souhaiter le développement de leur publication.

Le 6 mars, dans une vente chez Sotheby, le **Louvre** s'est rendu acquéreur, pour 4.800 livres sterling, d'un dessin attribué au Maître de Moulins et représentant une *Tête de jeune fille*. Ce dessin, publié par Grete Ring (*A Century of French Painting*, 1949, n° 305, fig. 46), avait figuré dans la vente Alfred Jowett, chez Sotheby, le 21 juillet 1948, et avait été acquis par M. H. Phillips, qui l'avait remis en vente au prix de 2.200 livres.

M. Bernard Dorival donne à *Arts* (30 janvier) « quelques éclaircissements sur le **Musée d'Art Moderne** »; il annonce que « malgré ses réserves éclectiques, le Musée d'Art Moderne ne possède pas les collections qui demain devront représenter notre époque ». Cette déclaration est assez surprenante et inquiétante. M. Dorival fait remarquer que les œuvres achetées par la Direction des Arts et Lettres n'entrent pas automatiquement au Musée, lequel achète à l'Etat et aux artistes (60 toiles et 12 sculptures cette année). Des réserves de dessins considérables « sont empilées dans des salles... à l'abri de la lumière et de l'humidité ».

Très justement, Yvan Christ rappelle (*Arts*, 9 janvier 1957) que des chefs-d'œuvre de la **sculpture du moyen âge** sont à l'abandon depuis 1816 dans la cour de l'**Ecole des Beaux-Arts**; il préconise leur regroupement dans l'ancien réfectoire des Bernardins (actuelle caserne de sapeurs-pompiers) après avoir placé au Louvre plusieurs pièces essentielles.

Une plaquette sur le **Musée Goya de Castres** est éditée par la *Revue française*, 1956, avec images en couleurs.

L'Œil, de février, publie un article intéressant à propos du **Musée de Lille**, intitulé *Trésors sans catalogue*. Le titre est surprenant, car l'auteur est M. Pierre Maurois, conservateur du Musée, dont on serait en droit d'attendre le catalogue en question, puisque le précédent date de 1893, dit-il. D'autre part, *Arts*, le 30 janvier, a exposé les problèmes posés par le Musée. Le problème essentiel est que le bâtiment a été conçu à la fin du siècle dernier comme un morceau d'architecture et non comme un musée; « il faut réinventer des espaces utiles ». En tout cas, actuellement, 700 tableaux sont exposés: « peut-être leur disposition n'est-elle pas assez *aérée* pour le goût du jour, mais au moins le public peut les voir ».

Le **Musée de Troyes** n'a pas de place pour constituer des réserves, d'ailleurs composées de tableaux in-

téressants. Aussi Mlle Dubuisson a-t-elle effectué le dépôt des œuvres dans des édifices publics. Elle constate que bien des tableaux mériteraient d'être restaurés, mais elle ne peut le faire, faute de crédits et faute de « bons restaurateurs » (*Arts*, 13 fév.).

ALLEMAGNE

Un tableau de Munch, *les Quatre Petites Filles* (1905), est entré à la **Galerie d'Etat de Stuttgart**; il s'agit d'une œuvre dont deux autres versions existent à la Galerie d'Etat d'Oslo (*Weltkunst*, déc. 1956).

ANGLETERRE

Les **copistes** sont de nouveau autorisés à la **National Gallery** de Londres deux fois par semaine. Un correspondant du *Times* fait remarquer que, « même au temps de la reproduction mécanique en couleurs... », il y a des gens qui préfèrent la qualité vivante du travail fait à la main » (*Times*, 8 janv. 1957).

La **Tate Gallery** a reçu l'an dernier deux documents très utiles pour l'histoire de la peinture: les livres de la Galerie Goupil de Londres (1897-1939), offerts par M. M. B. Bradshaw (catalogues annotés d'expositions, etc.), et ceux de l'International Society of Artists (1897-1925).

Le **Musée de Leicester** a reçu de l'Association de ses Amis un tableau de Charles Conder, *Mrs. Conder in Pink*, et un *Paysage* de Philippe Sutton. Il a acheté deux « *needle-work* » de Mary Lindwood, d'après Gainsborough et Russel (1945).

BRESIL

The Arts in Brazil, a new Museum at São Paulo, par P. M. Bardi, Milan, éd. del Milione, 1956. — L'ouvrage est excellent, très bien présenté, très illustré, vivant. On y voit, non seulement les œuvres les plus remarquables du Musée, qu'une exposition nous a fait admirer à Paris, mais une large introduction sur le Musée, ses expositions, ses visiteurs, ainsi que quel-

ques belles images du Brésil ancien et contemporain. M. Bardi donne avec clarté et ingéniosité ses idées sur la présentation des œuvres et les divers problèmes muséographiques; les images donnent comme le texte une très grande idée du réalisateur et du conservateur.

ÉTATS-UNIS

Ouverture à New York, le 20 février, du **Museum of Primitive Art**, 15 West 54th Street.

Le **California Palace of the Legion of Honor**, dans son *Bulletin*, janv.-fév. 1957, publie son rapport annuel; il rappelle les différentes expositions qui ont eu lieu dans ses murs, en particulier celle du Musée Jacquemart-André. Il annonce, d'autre part, ses nouvelles acquisitions; une nature morte par Oudry et une *Bacchante* attribuée à Mme Vigée-Lebrun; ce dernier tableau est une réplique du chef-d'œuvre signé et daté de la collection Camondo. Le Musée annonce également le don d'un *Portrait d'homme* par Danloux, offert par M. et Mme Grover Magnin, ainsi que deux gouaches attribuées à Louis Moreau, dons de M. et Mme Sidney M. Ehrman.

L'Art Institute de Chicago, qui n'avait pu encore bien représenter l'art des maniéristes italiens, a acheté, grâce au Wirt D. Walker Fund, une *Judith* de Jan Sanders Van Hemessen, peinte vers 1560.

Le Musée des Beaux-Arts de Cleveland, dans son *Bulletin* de mars 1957, annonce le don fait en 1955 par M. Arthur Sachs d'un très beau *Portrait d'homme* par Lorenzo Lotto. Ce tableau a d'ailleurs été publié dans l'ouvrage de M. Berenson sur ce maître.

Trois tapisseries des Gobelins, faisant partie d'un des rares ensembles illustrant les *Métamorphoses* d'Ovide, ont été données récemment au même musée par Mrs. Mathias Plum. Le musée situe leur exécution entre 1704, date où l'on a commencé à tisser les *Métamorphoses* aux Gobelins, et 1731, dernière année des ateliers "Jans", où l'on croit qu'elles

ont été faites. Les sujets sont : *Apollon et le Serpent Python*, *Diane et Actéon*, *Flore et Zéphyr*.

Le **Minneapolis Institute of Arts** vient d'acquérir une sculpture de Brancusi intitulée *l'Oiseau jaune*.

Il annonce aussi l'acquisition d'un tableau de Seurat, *Port-en-Bessin*, qui a appartenu à la collection de Sir Chester Beatty, ainsi que celle d'un marbre hellénistique.

Au Musée de Portland, la collection donnée en 1952 par Miss Sally Lewis a été réinstallée dans un cadre qui permet d'apprécier mieux ses remarquables vases antiques, désormais éclairés par des lampes placées à l'intérieur des vitrines.

Le rapport annuel pour 1955-1956 du **City Art Museum** de Saint-Louis, nous signale les nouvelles pièces qui sont entrées au Musée, parmi lesquelles il faut noter les deux peintures suivantes : le *Jeune Fumeur*, de Georges de la Tour et un *Portrait de femme*, de Frans Hals. Mr. et Mrs. Morton D. May, par l'important don de peintures, sculptures, dessins et gravures qu'ils ont fait à ce Musée, ont largement contribué à l'accroissement de ses collections. Enfin le rapport résume les activités de l'année depuis que M. Charles Nagel est revenu comme directeur du Musée.

La **National Gallery de Washington** annonce qu'elle a acheté un *Portrait d'enfant* par Goya, qu'elle exposait depuis longtemps comme un prêt de la collection Harding. Il s'agit du petit *Guy* en costume de page du roi Joseph. Ce petit garçon était le fils d'un des généraux français alors en Espagne, ami de Léopold Hugo; compagnon de jeux de Victor Hugo, il a pu montrer à celui-ci son portrait; ainsi Hugo aurait eu dès l'enfance, la révélation de l'art de Goya qui l'a obsédé toute sa vie.

Le **Worcester Art Museum** (Mass.) annonce dans son *Bulletin* de décembre 1956 l'acquisition d'un dessin de Gaudenzio Ferrari : *le Mariage*

mystique de sainte Catherine (dessin préparatoire au grand panneau peint de la cathédrale de Novare). Ce dessin a fait partie de la collection Vallardi.

La **Yale University Art Gallery** a ouvert une exposition des objets d'art (environ 500 dons et achats) entrés en 1956. Citons notamment un *Kuan Yin*, très beau bois polychrome et doré, daté de 1168, don de F. C. Gust; deux exemples très rares de *porcelaine chinoise* : un vase jaune à fleurs bleues, de l'époque Ming, et un vase à décor d'aubépine, de l'époque Ching (K'ang Hsi), dons de M. Wilson P. Foss, Jr.; d'autre part, une sélection de plus de deux cent cinquante gravures, et de beaux exemples d'étoffes coptes; vingt-cinq toiles anciennes, etc.

Un tableau de Courbet, *Paysage à la Cascade*, et des gravures des Nabis..., ont été donnés par M. Ba-reiss, ainsi que de beaux spécimens de *céramique italienne et française* du XVIII^e siècle, dont un groupe dû à l'atelier de Capo da Monte, par Mrs. Benjamin Moore, en mémoire de John J. Emery (mentionnons encore des dons d'étoffes françaises et italiennes du XVIII^e siècle, par N. F. Sheffield, et d'étoffes espagnoles, par M. Parson); un portrait d'homme et de femme, dû à l'artiste américain Samuel F. B. Morse, par M. Vietor; un portrait de *Frédéric, duc d'Urbin*, de l'atelier du Titien, par Mrs. Hickox; et une *composition dans l'espace*, de Naum Gabo, par M. White, en mémoire de Joseph Hirschman.

D'autre part, le **Everett V. Meeks Fund**, créé en 1956, a permis l'achat de gravures et de dessins, parmi lesquels la *Mise en place de la pierre du tombeau du Christ*, par William Blake; et le **Maitland F. Griggs Fund**, l'acquisition d'une *Pietà* allemande du XV^e siècle; d'une *Madone* en ivoire sculptée, du XIII^e siècle; de deux bronzes de Giovanni da Bologna (1529-1608) et Lodovico Cardi (1559-1612); et d'un tableau d'Adam Elsheimer, la *Mort de Procris*.

Les **Archives of American Art** se sont enrichies de lettres écrites à Miner K. Kellogg (1836-1880), de lettres de Ryder, de documents sur Abbott T. Thayer, J. Frank Currier,

Dwight William Tryon. Deux marchands d'art de Detroit qui ont cessé leur commerce : les Hanna Galeries et les Thomson Galeries, ont remis leurs archives. Mrs. Clark a écrit avec l'aide de Mrs. Hunter ses souvenirs d'élève de Whistler (cf. *Art Quarterly*, automne 1956).

PORTUGAL

Le *Bulletin du Musée d'Art Ancien de Lisbonne* pour 1956 donne une utile revue des activités du Musée depuis 1954 (40.000 entrées en 1954, 35.000 en 1955 ; liste et photographies des dons et acquisitions ; stage préparatoire pour les futurs

conservateurs, liste des 632 Amis du Musée, etc.).

SUISSE

Trois nouvelles salles contenant les collections d'*émaux et d'horlogerie* sont ouvertes au *Musée d'Art et d'Histoire de Genève*.

NOMINATIONS ET PROMOTIONS

Notre éminent collaborateur et ami, **M. Julien Cain**, membre de l'Institut, a été élevé à la dignité de Grand-Croix de la Légion d'honneur (lieutenant des forces françaises combattantes). On sait qu'un arrêté du 23 janvier lui a donné le rang et les prérogatives de Directeur général des Bibliothèques.

Mlle Madeleine Charageat, conservateur adjoint au Musée Carnavalet, est nommée Chevalier, ainsi que **Mme de Pouillone de Saint-Périer**, **M. G.-A. Spinner**, architecte en chef des bâtiments civils et palais nationaux, **M. Pierre Lambert** et **M. Lucien Coutaud**, le peintre et graveur bien connu.

Par décret en date du 14 février 1957, est approuvée l'élection par

l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, de **M. Pierre Petot**, à la place d'académicien ordinaire, devenue vacante par suite du décès de M. Gustave Dupont-Ferrier (*J. O.*, 21.II.1957).

M. Michel Dard, qui dirigeait jusqu'à présent les Arts et Lettres à l'*Unesco*, s'est vu confier en outre la direction de la Division de la Philosophie et des Sciences humaines. Les services qu'il assumera désormais comportent l'ensemble des échanges culturels internationaux de l'*Unesco*.

Le président Eisenhower a remis, le 25 février, à **Ben Nicholson**, son prix de dix mille dollars décerné par la *fondation Guggenheim*.

M. Vincent J. Scully, Jr., professeur d'histoire de l'Art, a reçu le prix annuel de la *College Art Association* (Yale University), pour son livre *The shingle style*, qui décrit le style des maisons en bois américaines, en particulier de Nouvelle-Angleterre et de l'est américain, pendant la période 1872-1889.

M. Lamont Moore, qui avait rempli les fonctions de directeur de la *Yale Art Gallery*, se retire, afin de se consacrer à ses recherches personnelles ; il prépare un ouvrage sur John La Farge.

Les Trustees de la Portland Art Association annoncent que **M. Max William Sullivan** a été nommé directeur du *Portland Art Museum* et de la *Museum Art School*.

LÉGISLATION DES ARTS ET DES MUSÉES

Par arrêté du 5 février 1957, les prévisions en recettes et en dépenses du **budget additionnel de l'école nationale supérieure des Beaux-Arts**, pour l'exercice 1956, ont été fixées à la somme de 13.882.502 F (*J. O.*, 21.II.1957).

Par arrêté du 11 février 1957, les prévisions en recettes et en dépenses du **budget rectificatif de l'école nationale supérieure des Beaux-Arts** pour l'exercice 1956 ont été

fixées à la somme de 200.000 F (*J. O.*, 23.II.1957).

Arrêté du 5 février 1957, intégrant les membres du personnel scientifique de la direction des **Archives de France**, dans les nouveaux cadres prévus par le décret du 13 octobre 1956 (*J. O.*, 22.II.1957).

Le *J. O.* du 22.II.1957 donne la liste des immeubles classés parmi les

monuments historiques au cours de l'année 1956 (classement topographique). Citons notamment plusieurs murs et balustrades du domaine de Meudon, six hôtels de la place des Vosges, des façades et toitures au château de Vincennes, la grille en fer forgé du XVIII^e siècle de l'abbaye d'Auberive, le portail occidental de l'église Saint-André de Grenoble, la crypte gallo-romaine de Sainte-Blain de Bourges.

CONGRÈS — ÉCOLES — CONFÉRENCES

Un décret du 19 mars 1957 (*J. O.* du 26 mars) crée à Tours un **Centre d'études supérieures de la Renaissance** rattaché à l'Université de Poitiers.

M. Lejeune a fait le 23 février, à l'Ecole des Hautes Etudes, une conférence sur **les Van Eyck**, pein-

tres de Liège. Il résumait une partie de son livre dont nous avons rendu compte, en insistant sur la représentation de la ville de Liège dans deux tableaux célèbres : *la Vierge au Chancelier Rolin* du Louvre et *la Vierge au Chartreux*, de l'ancienne collection Rothschild (actuellement dans la collection Frick).

Son étude approfondie, appuyée sur des textes anciens, a un point important qui est appelé à avoir un retentissement considérable quant à l'évolution de l'œuvre des Van Eyck, la personnalité du donateur dans *la Vierge* du Louvre. M. Lejeune veut y voir Jean de Bavière et non Nicolas Rolin. Nous attendons avec un

grand intérêt la publication de cette seconde partie de son travail qu'il n'a pu qu'évoquer dans cette conférence passionnante.

Notre collaborateur Malkiel Jirmounsky a fait au *Musée National d'Art Ancien de Lisbonne* plusieurs conférences sur les **idées esthétiques et les théories d'art au cours des siècles**.

La question de l'**éducation artistique** a été reprise dans *Dialoghi*, organe des étudiants de l'Université catholique de Milan (avril 1956), par Luciano Caramel. L'auteur attire l'attention sur l'**analphabétisme artistique** causé par la carence des programmes scolaires italiens.

Une vue d'ensemble des méthodes les plus générales utilisées dans les **musées** pour la formation des élèves-maitres et des maitres est donnée dans une brochure de l'ICOM, *Musées et personnel enseignant*, publiée par l'Unesco, 1956, in-12, 37 p.

La **Quatrième conférence générale de l'ICOM** a eu lieu à Bâle, Zurich et Genève, du 2 au 9 juillet dernier. Un compte rendu a paru dans les *ICOM News* d'oct.-déc. 1956.

FRANCE

Une exposition de **dessins d'écrivains** à Paris a posé récemment, de nouveau, la question : « Pour-quoi les poètes peignent-ils ? ».

L'exposition **Gustave Geffroy** à la *Bibliothèque Nationale*, vivement critiquée dans la *Revue Française*, est considérée par Anita Brookner dans le *Burlington Magazine* de mars comme « un modèle de la façon dont une exposition de ce genre devrait être présentée ».

Elle a été remplacée par une exposition de **gravures exécutées en France au XVI^e siècle**. Cette manifestation, la première qu'on ait vue sur ce thème, a reçu un accueil très favorable de la critique et des visiteurs.

ETATS-UNIS

A l'occasion d'une exposition de **gravures d'Edvard Munch**, en pro-

Certains éléments d'une discussion ayant eu lieu à l'*Oriental Institute de Chicago*, le 28 décembre 1956, ont été publiés sous la forme de dix articles sur le sujet : **Narration in ancient art** (*American Journal of Archeology*, janvier 1957, vol. 61, n° 1, pp. 43-91). Le même numéro publie un compte rendu, par E. V. Sayre et R. W. Dodson, des études préliminaires entreprises à l'Institut, pour appliquer, sur l'invitation de Robert Oppenheimer, à l'archéologie les méthodes des recherches nucléaires. Etabli sous les auspices de la Commission U.S. de l'Energie atomique, un moyen pouvant déterminer le lieu de fabrication de certains objets de terre cuite, a été examiné.

A la *Bibliothèque espagnole* de Paris, le 21 mars dernier, Don Julián Gallego, critique d'art, a donné une conférence intitulée : **Goya y Francia**.

L'**Association Internationale des Critiques d'Art** a publié le rapport de sa huitième Assemblée générale de 1956, à Dubrovnik. L'assemblée a admis huit nouvelles sections nationales et une centaine de nouveaux membres.

EXPOSITIONS

venance de collections américaines, le **Museum of Modern Art**, de New York, vient de publier un catalogue illustré précédé d'une introduction de William S. Lieberman.

Marcel Duchamp a préparé et choisi les textes publiés dans le catalogue de l'exposition **Jacques Villon; Raymond Duchamp-Villon; Marcel Duchamp**, qui a eu lieu au **Salomon Guggenheim Museum** à New York, puis au **Museum of Fine Arts** de Houston, Texas, au cours des mois d'hiver et de printemps 1957. Ce catalogue comprend, outre une préface par James Johnson Sweeney, des textes déjà publiés au préalable de René-Jean, Walter Pach et André Breton, dont chacun — dans l'ordre indiqué — présente l'œuvre des trois artistes, auxquels s'ajoutent des documents explicatifs de la main de chaque artiste, des biographies sommaires et une brève

M. G. Wildenstein, unique membre d'honneur, a aidé largement l'Association, ainsi que l'a fait l'Unesco, dans une plus faible mesure.

Les différentes sections ont travaillé pendant l'année sur les tâches qui leur ont été confiées : la section belge sur l'**expressionnisme en Belgique** (les archives seront réunies à la Bibliothèque des Musées royaux), la section américaine sur le **mouvement Dada aux Etats-Unis**; la section polonaise fait une recension des artistes contemporains polonais et prépare des volumes sur le groupe *De Stijl*. L'Association a fourni à l'Unesco la liste des artistes vivants dont l'œuvre mérite d'être diffusée à l'échelle mondiale. Elle prépare une enquête sur les ouvrages à traduire.

Au cours de l'année, la section danoise a été chargée d'organiser une **exposition de la vie** à Copenhague depuis la fin du XVIII^e siècle et la section hollandaise a protesté contre la diffusion des mauvaises reproductions dites *Copie Fiehl*, venues d'Angleterre.

Le prochain **Congrès** aura lieu à Naples et en Sicile en 1957. On y étudiera la terminologie de la critique d'art, l'artiste et les idées de son temps, la valeur quotidienne et la valeur des formes et aussi l'architecture.

bibliographie. Quarante-six planches, dont six en couleurs, illustrent ce catalogue.

L'**Art Institute de Chicago** présente « la plus belle exposition de **gravures** qui ait été jamais assemblées aux Etats-Unis », 190 estampes de 1400 à 1800, réunies par le Dr Harold Joachim, conservateur des estampes et dessins de l'Institut d'Art de Minneapolis.

Le **Musée de Portland** consacre une exposition au **cheval**; le musée s'est aperçu qu'il conservait plus d'un millier d'œuvres lui permettant de réaliser cette exposition.

La **Corcoran Gallery of Art**, de Washington, fête sa **25^e exposition biennale**. A cette occasion, elle a fait une exposition, qui ira ensuite au

Toledo Museum of Art (Ohio), de vingt-quatre tableaux ayant reçu le premier prix dans les biennales précédentes et une sélection d'autres tableaux qui ont déjà été exposés.

○

A la National Gallery of Art de Washington, dont M. John Walker est le directeur, s'est ouverte le 16 mars dernier, une seconde exposition de **Peintures primitives américaines**, provenant de la collection d'Edgar William et Bernice Chrysler Garbisch. L'ensemble comprend plus de cent peintures à l'huile, allant du début du XVIII^e à la fin du XIX^e siècle, dont aucune n'a jamais été exposée à la National Gallery; elles sont exécutées notamment par Edward Hicks (1780-1849),

le célèbre peintre Quaker, Benjamin West, qui peignit des portraits à Philadelphie et New York au début de sa carrière, avant de se fixer en 1763 à Londres, Joseph Badger (1708-1765), Winthrop Chandler (1747-1790) du Connecticut, et de nombreux anonymes.

La première exposition des Peintures primitives américaines de la Collection Garbisch, avait eu lieu en 1954. A cette occasion, un certain nombre de tableaux furent offerts à la National Gallery par le colonel et Mrs. Garbisch. Mr. Walker faisait alors remarquer que cette collection représentait une part authentique et importante de l'héritage national. C'est, en effet, un des buts de la National Gallery of Art, d'avoir une collection inégalable de peinture américaine.

PORTUGAL

Une exposition du peintre français **Nicolas Delerives** (1755-1818), qui a travaillé longtemps à Lisbonne, a eu lieu au **Musée national d'Art ancien de Lisbonne**.

○

SUISSE

Une grande exposition **Pissarro** a été organisée au **Musée de Berne** par M. François Daulte (138 tabl.).

○

Un Comité international, présidé par M. Georges Salles, prépare une exposition **Art and Labour** (le travail humain avant et après la révolution industrielle), au **Musée d'Art et d'Histoire de Genève**, en souvenir d'Albert Thomas, premier directeur de l'ILO (Office international du travail).

LIVRES ET TRAVAUX

MOYEN-AGE.

Sculpture in Britain, the Middle Ages, par Lawrence Stone, Londres, Pelican History of Art, 1956, XXI, 298 p., 192 pl. — Ce livre, bien présenté, étudie ce qu'on connaît actuellement de la sculpture médiévale anglaise. On lui reproche seulement d'avoir un peu sacrifié l'art préroman au profit de l'art roman.

○

M. Otto Pächt, dans le *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (1956, nos 1 et 2), étudie les *illustrations des prières et des méditations de saint Anselme*. Pour lui, d'après des copies diverses, l'original de ces illustrations devait être un manuscrit anglais, le plus ancien exemple en Angleterre d'un texte médiéval illustré pendant la vie de son auteur et sous son inspiration.

○

Les livres anciens médicaux illustrés chinois (vers 960-1368), sont étudiés par MM. P. Huard et M. Wong dans *Aesculape* d'octobre.

○

Wiligelmo e le origini della scultura romanica, par Roberto Salvini, Milan, Martelli, 1956, in-4°, 226 p., 244 ill. en noir. — Remarquable travail sur la sculpture émilienne du XII^e siècle.

Une étude très intéressante de L. Grodecki et J.-J. Gruber sur les vitraux « royaux » de la cathédrale d'Evreux, récemment remis en place, a paru dans les *Monuments historiques de France*, 1956, n° 4.

○

Calices et patènes du XIV^e siècle en Suède, par Aron Anderson (*Connoisseur*, oct. 1956). — L'auteur étudie un calice de la cathédrale de Västerås, un de l'église d'Irsta, un de celle de Vadstena et plusieurs autres. Il les donne à un atelier d'orfèvres de Lübeck, en montrant l'influence des émigrants allemands sur l'art suédois d'alors. Le premier calice a été donné par l'évêque Israël Erlandson, cité en 1317, ce qui fournit la date de la tête de série.

○

Une monographie, la première, vient d'être consacrée à *Gabriel Yoli* (par José Ibañez Martin, éd. du C.S.I.C.M. Vitrubio, 1956), picard qui collabora avec Damian Forment, puis exécuta des retables monumentaux dans le Haut et Bas-Aragon.

○

Antonello de Messine, texte de Stefano Bottari, traduit par Edith Combe, éd. Silvana, Milan et Massin, à Paris, 1956, in-fol., 50 reprod. dont 39 en couleurs. — Fait partie d'une collection appelée *Suprématie de la Couleur*, ce qui indique le programme :

donner de belles reproductions. L'éditeur y est souvent parvenu. L'auteur, dans les quelques pages d'analyse prises en tête, présente sommairement l'artiste qu'il connaît bien et auquel il a consacré un grand livre en 1953.

○

M. Pevsner, dans le numéro de février du *Burlington Magazine*, identifie la statue de la *Vierge de Downside Abbey* comme une œuvre de Nicolas Gerhaert, en la comparant avec une de ses œuvres sûres, la *Sainte Famille*, autrefois au Musée de Berlin. Il suggère qu'elle pourrait venir du maître-autel de l'église de Constance (commandé en 1465, livré en 1467).

○

RENAISSANCE.

Artistic theory in Italy, 1450-1600, par Anthony Blunt, Oxford, Clarendon Press, 1956, in-8°, 168 p. — Seconde édition de ce très bon livre, paru en 1940 et qui a rencontré le plus vif succès. Une suite de chapitres analyse la pensée d'Alberti, de Léonard, de Michel-Ange, de Vasari, d'auteurs mineurs et l'influence du Concile de Trente. Parmi les passages les plus intéressants, relevons celui sur la position sociale de l'artiste, considéré alors, non plus comme un artisan, mais comme un « membre de la Société des Humanistes »; relevons aussi une très

fine analyse de la théorie de Vasari sur la grâce, distincte de la beauté et contrastant avec elle. Dans ce livre de jeunesse, que M. Blunt « n'oserait plus écrire », nous trouvons quelques-unes de ses belles qualités, son savoir universel, son goût, sa belle langue.

La *Perspective de Léonard et l'expérience scientifique au XVI^e siècle*, par P. Francastel, dans *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique*. M. Francastel montre l'intérêt des conceptions de Léonard, opposées à celles d'Alberti, mais il le montre aussi « arrêté comme un Moïse au seuil de la Terre promise ».

Tutta la pittura di Raffaello, par les soins d'Ettore Camesasca, Milan, éd. Rizzoli, 1956, deux in-16 : Gli Affreschi ; I Quadri. — Nous recevons aujourd'hui les tomes 24 et 25 de l'excellente collection Rizzoli, de petit format, bien présentée et qui est mieux qu'une suite de livres d'images, car les notices, très concises et très comprimées, sont pleines de substance et très sérieusement travaillées (on y trouve même les œuvres perdues). Elles sont suivies d'un florilège critique (ne faudrait-il pas laisser les textes dans leur langue originale) et précédées d'une bonne biographie. La bibliographie prouve que les études importantes sur Raphaël, faites en France à l'époque de Gruyer et de Muntz, puis en Allemagne, sont maintenant faites en Italie et en Angleterre.

Un volume de 90 pages : *Raffaello, Tutti li scritti*, donne les lettres, dont celle à Léon X, et les sonnets.

L'*Allégorie en l'honneur d'Alphonse d'Avalos* du Titien, au Louvre, a reçu un essai d'explication de M. G.-F. Hartlaub. Selon lui, la dame à la boule de cristal est une « sibylle mélancolique ».

La *Crucifixion* de l'Escorial, dont nous avons raconté la redécouverte par M. Fiocco, est attribuée par Wolfgang Braunfels non à Titien, mais à son fils Orazio (*Burl Mag.*, fév. 1957). Une note de la rédaction de la revue insiste sur le fait que Titien y a collaboré, car il voulait assurer à son fils sa survivance.

M. Jacques Vanuxem, qui connaît bien cette région, donne un article

sur les *Aspects de la sculpture dans le nord de la France entre 1480 et 1540 (la Renaissance dans les provinces du nord)*, Paris, 1956). Il insiste à juste titre sur le tombeau de Guillaume Fillastre, abbé de Saint-Bertin, commandé aux Della Robbia, et transporté de Pise à Bruges dans une galère de Portinari (dès 1469). Il retrouve dans le nord l'influence de Gaillon et de Folleville. Il montre ensuite les portails à la manière d'arcs de triomphe exécutés au début de la Renaissance classique (Belloy, 1550 ; Hesdin, 1553). Il se demande s'il doit parler à propos d'une représentation iconographique (*la Vierge couronnée par un ange et bénie par Dieu*) d'influence entre Trèves et Montcavrel (près Montreuil).

Les *tapisseries des Valois*, conservées aux Offices, sont étudiées par M. J. Ehrmann, dans le volume *Fêtes de la Renaissance* (1956), où la Recherche scientifique a réuni les communications faites à un récent colloque. L'auteur, comme Göbel et Mme Crick-Kuntziger, y voit des productions de l'atelier de Bruxelles autour de 1580-1585, mais il en rapproche des dessins, des gravures, et il y reconnaît un souvenir de la domination éphémère du duc d'Alençon à Anvers.

Les *émaux peints de la Renaissance*, par F. D., dans *Connaissance des Arts* (janv. 1957).

Un nouvel exemple de dessin de *Giacomo Ligazzi*, exécuté d'après une gravure allemande, est publié par J. Byam Shaw dans *Art Quarterly* (Automne 1956). Le dessin en question (Pierpont Morgan Library) s'inspire d'un bois de Burgkmair (*les Amants surpris par la Mort*).

M. Louis Dunand, collectionneur et auteur de plusieurs travaux sur les graveurs du XVI^e siècle (dont : *les Petits Maîtres allemands en face de la beauté féminine*, 1951), nous promet une étude sur les *Amours des Dieux*, suite gravée par Jacomo Caraglio, d'après Perino del Vaga et Rosso. Elle sera la bienvenue, car ces estampes sont au centre de l'école de Fontainebleau ; le Dr C. E. Kellet a découvert (*Aesculape*, avril 1955) qu'elles ont servi aux illustrateurs de l'*Anatomie* d'Estienne (1530-1539, mais

paru en 1545), qui ne sont nullement des études d'après nature.

Mario Labò étudie le *Palazzo Bianco* de Gênes dans la *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia de Rome*, 1955. Il nous prouve que le monument actuel, commencé vers 1570 par Domenico Ponzello, a été repris en 1711 par Giacomo Viano.

Le *Nain Morgante*, bronze du Musée National de Florence, est rendu, grâce à un passage des comptes des Médicis, à Jean de Bologne (1582), par James Holderbaum (*Burl. Mag.*, déc. 1956).

Une étude très importante, d'après les documents, de la *Fontaine de Trevi* est donnée dans l'*Art Bulletin* de septembre 1956, par Hereward Lester Cooke Jr.

La gravure de Dupérac montrant les jardins de la villa d'Este (1573) a servi à Stephan Vinandus Pighius (1587) et à J. Evelyn (v. 1645), pour décrire ce site célèbre ; David R. Coffin le prouve dans le *Journal des Instituts Warburg et Courtauld* (X, 1956, 1-2).

Les *remarques de J.-B. du Val*, voyageur français, au cours de son séjour à Venise, ont été publiées par F.-G. Pariset dans la *Revue méditerranéenne*, Alger, t. XV, 1955.

M. Léo Van Puyvelde avait eu l'occasion, dans ses *Flemish Drawings at Windsor Castle*, d'étudier une suite de dessins représentant des scènes de l'Evangile dessinées par Bernardo Passeri. Il avait signalé que ces dessins avaient été gravés à Anvers en 1593 dans les célèbres *Evangelicae Historiae imagines*. Aujourd'hui (*Scritti... in onore di L. Venturi*, 1956), il nous montre que les dessins exécutés d'après ceux de Passeri, pour les graveurs, sont conservés au Cabinet des Estampes de Bruxelles (la publication devait se faire à Rome en 1586).

Jan Soens, paysagiste oublié, par Sylvie Béguin, dans *Ould Holland*, 1956. — L'auteur rend à Soens de Bois-le-Duc (né vers 1548) des paysages du Musée de Valenciennes,

qu'elle enlève justement à Zustris et à ce Niccolo dell'Abbate, qu'elle connaît bien.

G. C. Stribeck (dans le *Journal de l'Institut Warburg et de l'Institut Courtauld*, X, 1956, 1-2) étudie le *Combat entre Carnaval et Carême* de Pierre Bruegel le vieux, dont il explique le symbolisme. Il voit ici la pensée, fréquente chez Bruegel, que les actions humaines sont conduites par la folie et l'égoïsme.

Albert de Moura publie, dans le *Boletim do Museu Nacional de Arte Antigua* de Lisbonne (1956, III, 2), une étude sur l'examen au laboratoire de quatre tableaux venus d'un petit ermitage près de Taviza. Ces œuvres se montrent, à l'examen, des peintures dues à « un artiste de grande classe », repeintes maladroitement au xvi^e siècle.

José Gudiol étudie les peintures de *Fernando Gallego* sur la voûte de la Bibliothèque de l'Université de Salamanque, dans *Goya* (n° 13, 1956).

XVII^e SIÈCLE.

Charles Rogers Bordley, dans son *Rubens ou Snyders* (éd. de la Nef de Paris, 1956, in-8, 190 p., illustr.), se demande si Rubens n'exécuta pas certaines des œuvres qui lui sont attribuées avec la collaboration de Snyders.

Franz Hals, Portraits de groupes de la Garde civique, introduction, commentaires et notes par H.-P. Baard, trad. de l'anglais par Thérèse Enoé, chez F. Nathan, 1956, in-fol., 31 p., 48 pl. en couleurs et noir. — Il s'agit, comme on le sait, de six célèbres tableaux du Musée d'Harlem, peints entre 1616 et 1639, qui sont reproduits ici avec leurs détails et avec des diagrammes permettant l'identification des modèles.

L'introduction due au conservateur du musée est excellente, dans sa brièveté. Elle rappelle rapidement la vie de Hals, prosaïque et besogneuse, et donne l'historique de la Corporation de la Garde civile; l'auteur explique ensuite combien Frans Hals, par son aisance et sa liberté, apporta « une bouffée d'air frais après les

essais laborieux de ses prédécesseurs ». Les notes sur les personnages de chaque tableau sont très précieuses; l'analyse du métier est sensible.

Il problema dei pavimenti Borrominiani in bianco e nero, par Leonardo Benevolo, dans *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n° 13, 1956. — L'étude de ces pavements en noir et blanc, exécutés entre 1650 et 1660, dont la mode avait disparu, permet à l'auteur de définir certains aspects des procédés de composition de Borromini et de son esthétique.

Evangile selon saint Luc, trad. du chanoine Osty, illustrée de l'œuvre dessinée et gravée de Rembrandt, relative au Nouveau Testament. Etude sur Rembrandt par Yves Sjöberg, éd. du Seuil, 1956.

Un dessin de Rembrandt, d'après la *Mise au Tombeau* gravée par Mantegna, amène M. Jakob Rosenberg à étudier les contacts des deux maîtres (*Art Quarterly*, été 1956).

L'œuvre du graveur juif *Salom Italia* (1619-1655?) est étudiée par M. Narkis dans *Tarbiz*, t. XXV, avec un catalogue de ses estampes. On connaît leur intérêt puisque *Salom Italia*, ou d'Italia, travaillait à Amsterdam autour de Rembrandt.

Les peintures exécutées pour les monastères de Toulouse dans la seconde moitié du XVII^e siècle, par Robert Mesuret, *Revue Mabillon*, 1956. — Cette étude rappelle, surtout, l'importance de l'œuvre et de l'art de François Fayet, « peintre de la présente ville de Toulouse, natif de la ville de Reims en Champagne ».

André Le Nôtre et l'Optique de son Temps, par Marguerite Charageat (*B.A.F.*, 1955). — L'auteur étudie l'action du R. P. Nicéron et de Descartes sur l'esthétique des jardins.

Avec un titre trop modeste, *Contributi a Carlo Maratti*, Mme Amalia Mezetti donne une très importante étude (100 pages) sur le Maître

et un catalogue critique (177 œuvres). Elle a su retrouver de nombreux tableaux, les comparer avec les dessins, les grouper, les dater (*Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Rome, 1955).

Trois projets de Giovanni Battista Gaulli pour sa décoration du *Gesù à Rome* ont été retrouvés à la Galerie Nationale de Naples (cf. Robert Engan, dans le *Burl. Mag.* de fév. 1957).

Fils de notre collaborateur et ami Louis Dimier, le Fr. Anselme montre que le sculpteur *Carolo Garavaglia*, auteur des stalles de Chiaravalle, abbaye cistercienne de Milan (1643), s'est servi des modèles que lui apportait la suite des gravures de Tempesta : *Vita et miracula B. Bernardi...*, Rome, 1587 (*Cîteaux in de Nederlanden*, 8, 1957).

Le docteur Sluys, auquel on doit déjà de bonnes études sur Archimboldo, a donné un article très important sur *Monsu Desiderio*, dans le numéro de Noël 1956 de la *Vie médicale*. Il reprend la question à la suite d'une découverte faite par lui récemment au revers d'une vue panoramique de Naples attribuée à Monsu Desiderio, la signature : *Desiderius Barra, ex civitate Mctensi in Lotharingia f. 1647*. A son instigation, l'archiviste de Metz, M. Tribout de Morembert, a retrouvé la trace de Didier Barra, né à Metz en 1590 et quittant sa ville natale en 1608. Donc, il existe un Didier Barra, dit Monsu Desiderio, qui peint des vues panoramiques sombres, dans une technique qui se rapproche un peu de celle de Magnasco.

Mais sur six des tableaux d'architecture fantastique donnés ces dernières années à Monsu Desiderio, R. Causa a retrouvé (*Paragone* 75, 1956) la signature de Francisco où F. de Nome, peintre de Metz qui, à ce qu'il raconte lui-même, est allé à Rome travailler huit ans chez Baltazar Lauwers, peintre flamand, puis s'est fixé à Naples, où il a épousé la fille d'un autre flamand, Luis Croys. Le docteur Sluys étudie sa personnalité, le considère comme un peintre de rêves, ayant perdu le contact avec la réalité et ajoute le « diagnostic de schizophrénie ».

Sous le titre de *Miss Europe XVII^e siècle, Connaissance des Arts* de novembre nous prouve, par un certain nombre de photographies que les portraits de femmes du XVII^e siècle peuvent montrer « un visage aimable ».

Un correspondant du *Times* (5 janv. 1957) voudrait faire convenir aux Anglais, toujours jusqu'ici réticents, que les meubles de *Boulle*, dans leur solennité, ont une grande et « discrète dignité ».

XVIII^e SIÈCLE.

Quatre très beaux tableaux représentant le *Carnaval de Venise* sont étudiés par Francis Henry Taylor dans le Bulletin du Musée, dont il est le directeur, le *Worcester Art Museum News* de janvier 1957 : récemment acquis par le Musée, ils sont signés par Alessandro Piazza et datés de 1702. Alessandro et non Andrea Piazza, était le neveu de Fra Cosimo Piazza, fondateur de l'école de Castelfranco. On n'avait rien de lui; Mme Paola de la Pergola a montré qu'il vivait non seulement après 1670 mais encore en 1697.

Il Campomarzio di G.B. Piranesi, par Vincenzo Fasolo, dans *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n° 15, 1956. — L'auteur montre, avec beaucoup de finesse, que ce recueil de planches est moins intéressant pour l'archéologue que pour celui qui veut étudier les conceptions hardies et ingénieuses de Piranèse. Il donne notamment, en une image, les principaux « schèmes de composition » du grand artiste, et il étudie à ce point de vue son autel de Santa Maria del Priorato. Le travail apporte beaucoup de neuf et des vues ingénieuses.

Nous avons déjà rendu compte de la thèse à l'Ecole du Louvre de M. J. P. Baroli, et de son identification de l'ébéniste B.V.R.B. avec *Bernard Van Risen Burgh*. Cet auteur donne des détails, dans *Connaissance des Arts* de mars, sur sa découverte. Bernard Van Risen Burg, maître avant 1722, meurt en 1738. Son fils aîné, Bernard II, lui succède, puis son petit-fils, Bernard III, qui devient sculpteur avant 1786 et abandonne les meubles (il

meurt en 1800). La modestie de leur marque vient de ce qu'ils travaillent pour des marchands-merciers qui se refusent à leur faire de la publicité.

Liotard, dit le peintre turc, par François Fosca, éd. Bibliothèque des Arts, 1956, 218 p., illustr. — Le livre apporte notamment des documents nouveaux sur les rapports de Liotard et de J.-J. Rousseau.

Bon article bien illustré sur *Jean-Baptiste Mallet* (1759-1835), dans *Connaissance des Arts* de mars.

La Famille Pourtalès, peinture (1789) par Jean-Claude Naigeon (1757-1832), conservée dans le Musée, est reproduite et étudiée par le *Springfield Museum Bulletin* (t. XXIII, n° 2, déc. 1956-janv. 1957).

Le cardinal de Polignac semble avoir été le premier à commander une vue de l'intérieur de Saint-Pierre, à *Panini*. C'est le tableau du Louvre, daté de 1730. On en connaît d'autres vers 1746 et vers 1754; Michaël Levey en donne une liste (*Burl. Mag.*, févr. 1957).

Turner a été étudié par Hilda F. Finberg dans le *Burlington Magazine* de février 1957, comme maître de Lady Gordon (Julia Bennet), en 1794.

M. Ayres de Carvalho publie dans le *Boletim do Museu Nacional de Arte Antigua*, de Lisbonne (1956, III, 2), une étude sur *Cirillo Volkmar Machado* (1748-1823) et les auteurs des compositions décoratives du palais de Mafra.

Un long article d'Yvan Christ nous fait visiter l'*Opéra de Versailles* et nous raconte son histoire (*Arts*, 30 janvier 1957). L'auteur, « séduit et abasourdi », attire cependant l'attention sur le danger de reconstitutions de cet ordre, et rappelle l'exemple de celle de Pierrefonds sous Napoléon III.

Mlle Nicole Ballu a soutenu le 17 décembre 1956, à l'Ecole du Louvre, un mémoire intitulé : *la Porcelaine de Chantilly au Musée des Arts décoratifs*. Ce travail comprend,

en fait, deux parties importantes : le catalogue des porcelaines de Chantilly du Musée des Arts décoratifs et une étude générale sur l'atelier de Chantilly et ses artistes, sujet auquel Mlle Ballu a apporté de nouveaux renseignements utiles, notamment grâce à ses recherches minutieuses dans les archives des Condé.

Les gravures françaises du XVIII^e siècle, d'après Boucher et Watteau, ont souvent servi de sources d'inspiration pour les porcelaines et émaux anglais de la même époque. (Cf. Yvonne Hackenbrock, qui cite ainsi l'influence de Stefano della Bella pour une génération antérieure, *Connoisseur*, août 1956).

Bonne étude sur deux dessinateurs de la manufacture de porcelaine de Meissen, Johan Martin Henrici et Isaac Jacques Clance, par O. Seitler dans *Welkunst*, déc. 1956.

Les artistes français lauréats ou membres de l'Académie romaine de Saint-Luc dans la première moitié du XVIII^e siècle, par F. Boyer, B.A.F., 1955. — Complément d'un article du précédent Bulletin.

Mme Labille-Guiard est, selon F. Boyer, l'auteur du pastel représentant Suvée conservé à l'Ecole des Beaux-Arts, et attribué jusqu'ici à Vincent (B.A.F., 1955).

L'étain parisien au XVIII^e siècle, avec interprétation des poinçons (*Connaissance des Arts*, nov. 1956).

L'Art populaire baroque en Savoie, par Raymond Oursel, Annecy, Gardet, 1956, 24 p., 24 pl. (Coll. « Ars Sabaudiae »).

Georgian Cabinet-makers, by Ralph Edwards and Margaret Jourdain (éd. par Country life, 3^e éd. 1956).

Die Zeichnungen des Kurpfälzischen Hofbidhanero Paul Egell (1691-1752), par Kl. Lankheit, Karlsruhe, G. Braun, 1954, 119 p., 52 pl. — Recueil des dessins d'un fameux architecte rococo de Mannheim.

Le rococo chinois à Aranjuez a été étudié par Emilio Sacristán, dans *Arte y Hogar*, n° 132, 1956.

Un portrait du général Francisco de Miranda, de la collection P. Valenilla, à Caracas, signé « Baron Gérard, anno V », est en réalité une image de Miranda sous l'uniforme français écrivant son apologie en 1793-1794, peinte par son ami le peintre et illustrateur Le Barbier (*El Farol*, juin 1956). L'auteur de l'article sur ce sujet, M. Michel M. Benisovich, ajoute à cette identification des détails intéressants sur l'activité de Miranda comme collectionneur, qu'il tire en partie de la *Life of Miranda* du professeur W. S. Robertson.

Le Palais d'Été de Yuang Ming Yuan, brûlé par les troupes franco-anglaises en 1860, avait été commandé en 1747 par l'empereur K'ien Long à un peintre jésuite, le R. P. Castiglione. Celui-ci avait la charge de l'élever en s'inspirant des gravures du *Cabinet du Roi* représentant Versailles, envoyées par Louis XIV. M. Michel Beurdeley publie plusieurs gravures exécutées en 1783 par un disciple du P. Castiglione, conservées au Cabinet des Estampes de Paris, qui en montrent l'aspect (*Connaissance des Arts*, fév. 1957).

Le journal de voyage de J. Ossolinski, par J. Worniakowski, dans *Stuka i Krytyka*, 1956). — Aristocrate, petit-fils du général de Lowendal, frère de celui qui a créé la première galerie publique de peinture à Varsovie, Ossolinski a parcouru l'Allemagne, les Pays-Bas, la France, la Suisse (1779-81). Il admire surtout les édifices « à la moderne ». Son journal est écrit en français.

Le rôle à Marseille de J.-H. Sigaud, ingénieur des Ponts et Chaussées (1752-1815), dans la naissance de l'art néo-classique, est étudié dans *Provence hist. fr.*, 1955, V, n° 20.

XIX^e SIÈCLE.

Louis David, documents inédits sur le second sacre de Napoléon, par D. L. Dowd (*B.A.F.*, 1955). — Sur un projet d'exposition du tableau, récemment acheté par le Musée de Versailles, à Bruxelles en 1822.

Une note de M. Sacheverell Sitwell, dans le numéro de février du *Burlington Magazine*, revient sur la question des lithographies des quatre portraits d'anglais dessinés par Ingres. Pour lui, les lithos sont d'Ingres lui-même et il a toujours entendu dire que les dessins ont été renvoyés à Ingres pour être lithographiés. Cependant, le renvoi à Ingres ne prouverait rien, celui-ci s'adressant dans des cas semblables à son lithographe habituel, Sudre. N'oublions pas d'ailleurs que le papier sur lequel sont tirées les lithos porte le filigrane d'Hullmandel à Londres.

Antonio Marsure, scultore, par Vittorio Querini, Il Noncello, Pordenone, 1955. — Monographie de ce sculpteur de l'école de Canova (1807-1855) avec catalogue de ses œuvres.

La Chasse à courre d'après l'Estampe anglaise, gravures de H. Alken, R. Pollard, J. Barenger, J. Pollard, F. C. Turner, G. Stubbs, éd. du Chêne, 1956, 46 × 33 cm, 48 p., pl. en couleurs. — Bonnes reproductions bien choisies.

Mazeppa. Géricault et son temps, par Denise Aimé-Azam, Plon, 1956, in-8°, 351 p., illustr. et pl. h. t. — « Mazeppa », inspiré de Byron au cours d'un séjour en Angleterre, est une « petite toile bleue à reflet d'émail », au sujet bien romantique : un jeune condamné lié nu sur l'étaillon sauvage qui l'emporte vers son destin. Ce livre étudie non seulement l'œuvre de Géricault mais encore la grande époque des « Enfants du siècle ».

Fromont-Meurice, le Victor Hugo de l'orfèvrerie, est représenté dans *Connaissance des Arts*, nov. 1956.

Les illustrations des voyages extraordinaires de Jules Verne, par Edmond Maruccci, éd. de la Sté Jules Verne, Bordeaux, 1956, 36 p., 34 pl. — Excellente et très curieuse réunion d'illustrations partant du *Musée des Familles*, passant par les graveurs de la suite de Doré et allant jusqu'aux dessins de Tolstoï.

Sargent's Boston, with an essay and a biographical summary and a

complete check list of Sargent's portraits, by David McKibbin, Boston, Museum of Fine Arts, 1956, in-8°, 134 p., 54 fig. — Pour Sargent, Boston a toujours été un pôle d'attraction, et les portraits qu'il y a laissés ainsi que ses grandes compositions murales y ont conservé son souvenir. Le présent livre est le souvenir d'une exposition faite au musée à l'occasion de son centenaire. Le catalogue de l'exposition est suivi d'une biographie sommaire et d'une liste des portraits peints ou dessinés par lui. Un excellent essai, en tête, largement illustré, étudie les amis et patrons bostoniens de Sargent, au premier rang desquels se place naturellement Mrs. Gardner, qui voulut avoir un portrait encore supérieur à celui de la fameuse Mme Gautreau. Le musée, comme le rappelle son directeur, Perry T. Rathbone, lui devait cet hommage non seulement parce qu'on y conserve l'essentiel de son œuvre, mais parce que le musée l'a employé comme architecte, sculpteur et peintre.

L'exposition, souhaitée par Agnès Mongan, coïncide non seulement avec la publication du livre de Charles Merrill Mount, mais avec un nouvel intérêt pour l'œuvre de Sargent et son temps. La Bibliothèque Nationale de Paris n'ouvre-t-elle pas une exposition d'Helleu, grand ami de Sargent?

Musée du Louvre, Eugène Delacroix, dessins, aquarelles et lavis, par Maurice Serullaz, éd. Morancé, 1956, in-12, 48 p., 48 pl. — Cet album, qui doit être le premier d'une série, allant de 1817 à 1827, comprend des dessins de jeunesse de Delacroix, parfois publiés ici pour la première fois. Ces dessins sont commentés par une préface et des notices de M. Serullaz, spécialiste, comme on le sait, de Delacroix. D'abondantes citations de la correspondance du maître, des rapprochements avec d'autres dessins, en font, de plus un instrument de travail très utile.

Baudelaire, critique de Delacroix, par Lucie Horner, Genève, E. Droz, 1956; in-8°, 203 p. — Le livre, à l'origine thèse pour l'Université de Californie, présente l'intérêt de ne pas être brillant. Après des esquisses, des articles subtils sur cette question, on avait besoin de bases sérieuses. On les trouvera ici, avec les références

indispensables, ce qui rend le livre très utile.

Le premier chapitre sur la formation esthétique de Baudelaire est intéressant, un peu trop scolaire, et sans assez d'utilisations des documents cités. Le second concerne les jugements portés sur Delacroix de 1822 à 1845; il atteste des dépouillements sérieux (le livre de Tourneux, *Delacroix par ses contemporains* y est-il cité ou utilisé?). Les deux autres chapitres, plus longs et plus importants, analysant les jugements de Baudelaire sur Delacroix sont bons. L'auteur a pris soin de comparer ces jugements à ceux des autres critiques (sans assez essayer de prouver l'antériorité des uns par rapport aux autres). L'ouvrage est plus intéressant pour ceux qui s'occupent de Delacroix que pour les baudelairiens, mais son information et le goût de son auteur en font un travail remarquable. Les illustrations sont malheureusement très mauvaises.

M. Lucien Rudrauf dont on connaît le grand livre sur Delacroix, analyse dans les *Mélanges Georges Jamati* (1956), la psychologie de l'invention plastique chez le Maître à propos de son *Portement de croix* exposé au Salon de 1859, et qui appartient au Musée de Metz.

André Schoeller et Jean Dieterle. *Corot, deuxième supplément à « l'Œuvre de Corot »*, par A. Robaut et Moreau Nelaton, Quatre Chemins, Editart, in-fol. — Reproduction de cent tableaux du maître avec un très remarquable catalogue de chacun d'eux. On sait que ce beau et sérieux travail constitue le second volume de ce que les auteurs appellent *supplément à l'Œuvre de Corot*.

Bartolomeo Pinelli, « croqueur de scènes pittoresques », dont Baudelaire parle avec ennui parce que sa « jeunesse a été fatiguée de l'entendre louer comme le type du *caricaturiste noble* », était un peintre et sculpteur italien (1781-1835) connu surtout par ses gravures représentant des scènes de la vie populaire. Son œuvre de peinture et de sculpteur nous a été montrée cet été grâce aux Amici di Musei di Roma, au Palais Brachi à Rome (pas de catalogue; une réimpression critique de sa biographie par Raggia parue en 1835 et une préface par Valerio Mariani).

La Vie et l'Œuvre de Jean-Charles Pellerin, imagier d'Epinal, par Jean-Marie Dumont, archiviste en chef des Vosges, Epinal, l'imagerie Pellerin, 1956. — On ne pourra plus désormais se passer de ce beau livre pour l'histoire de la famille Pellerin. L'auteur qui appartient lui-même à la famille, a recouru à des recherches d'archives exhaustives. Grâce à lui, nous connaissons avec certitude les ascendants de Jean-Charles et ce que les documents peuvent nous apporter sur sa vie. Ceux-ci nous apprennent qu'il a joué dans la Révolution un rôle que M. Dumont voudrait minimiser, et qu'il a appartenu à la loge maçonnique d'Epinal; mais nous ne voyons rien de sa vie sous l'Empire, qui est cependant une grande période d'activité créatrice pour lui. Dans un ouvrage si intéressant, l'auteur qui ne consacre que deux pages à l'imagier, passe à côté du véritable problème, le plus important, celui de la datation des premières images de Pellerin et leur catalogue. Pour lui, Pellerin a commencé à travailler au XVIII^e siècle; on peut penser au contraire que ses premières œuvres datent des environs de 1808-1810. Le volume se présente bien; malheureusement, les illustrations, copies un peu sèches des originaux anciens, sont pliées, donc peu visibles au centre.

Notes sur l'imagerie d'Epinal par Adolphe Aynaud (à propos du livre de Dumont), dans le *Vieux Papier*, janv. 1957. — L'auteur regrette de voir « M. Dumont endosser la légende créée par Perroux sans s'appuyer sur aucun fait inédit capable de la justifier », et fait observer que Jean-Charles Pellerin, employant cent cinquante ouvriers, n'allait pas lui-même graver des bois, de caractère, d'ailleurs, très différent entre eux.

Bon article, bien illustré en couleur, résumant de façon intelligente et originale, l'histoire de *l'imagerie populaire française* par Mme D. Lantiez, dans *Flammes et fumées*, Noël 1956. L'auteur a soutenu l'an dernier un bon mémoire à l'Ecole du Louvre, répertoire des images populaires du Cabinet des Estampes.

Le Classicisme et le Romantisme dans la sculpture polonaise, par W. Tatarkiewicz et D. Kaczmarzyk, dans *Stuka i Krytyka*, 1956. Après

une longue introduction consacrée au rôle de la poésie qui a déclenché l'offensive contre le classicisme, les auteurs exposent comment les différents artistes sont passés au romantisme et quel écho a éveillé cette transformation dans la société et dans la critique. Ils voient l'action de la Société des Amis des Sciences de Varsovie, qui a élevé les monuments à la mémoire des héros nationaux et étudient les pionniers de la sculpture nationale (Tatarkiewicz, C. Hegel, C. Ceptowski, Sosnowski), ainsi que les artistes de la génération suivante. Enfin, ils étudient l'esthétique d'un livre resté manuscrit, le *Guide de l'art de la sculpture*, par J. Tatarkiewicz (1852-1853).

M. R.-B. Beckett a transcrit à la machine à écrire et annoté toute la *correspondance de Constable*. Il préviendrait, par l'organe du *Burlington Magazine* de novembre, ceux qui voudront la consulter, que son travail est accessible à tous dans la Reference Room du Victoria and Albert Museum (15 vol.). L'auteur prépare maintenant une liste des œuvres du maître en quatre volumes. Il y a là un exemple rare d'abnégation et de générosité intellectuelle.

Les transformations de la peinture européenne du Romantisme au Réalisme, par Juliurz Starzyuski, dans *Stuka i Krytyka*, 1956. L'auteur analyse cette époque, en insistant justement sur l'importance de l'idéal nouveau de liberté de l'artiste.

La peinture hongroise au XIX^e siècle, Budapest, Ed. Corvina, 1956, illustr. en couleurs. — Ce livre est publié en français, anglais, allemand et russe.

Lajos Vegvari, par Mihaly Munkacsy, Budapest, Ed. Corvina, 1956, 80 p., illustr. — Ce livre, publié en français, anglais, allemand et russe, est un essai sur la vie du grand peintre réaliste du XIX^e siècle.

L'Art populaire en Roumanie, Bucarest, Cartimex et P. Hachette, 1956, illustr.

Le décor intérieur du château de Fontainebleau à l'époque de Napoléon III a fait l'objet du mémoire

que Mlle Elizabeth Lionnard a présenté le 10 décembre 1956 à l'Ecole du Louvre. Cette étude qui donne de nombreux renseignements sur les restaurations, aménagements, ameublements que l'empereur fit à Fontainebleau, nous permet ainsi de reconstituer l'état du décor à cette époque. Cette reconstitution est d'autant plus intéressante qu'actuellement le souvenir de Napoléon III ne subsiste plus que très légèrement. En effet, pour des raisons esthétiques ou politiques, il semble que l'on se soit acharné à ôter au château tout ce que l'empereur ou l'impératrice y avait fait ou introduit; cependant, il est question d'y rouvrir le petit théâtre.

La restauration de Saint-Front de Périgueux au XIX^e siècle, par Jean Secret dans les *Monuments historiques*, juillet-septembre 1956. — Sur la restauration trop radicale par Abadie, qui aurait été encore plus grave sans l'intervention de Félix de Verneilh.

Les Impressionnistes, par Claude Roger-Marx, Hachette, 1956, in-8°, 96 p., 80 illustr. en noir et 12 en couleurs. — L'auteur qui connaît bien et aime les œuvres impressionnistes remet à leur place, très haut, Sisley et Jongkind; il défend justement Monet. Son livre vaut surtout par ses fines analyses des œuvres.

La Vie de Cézanne, par Henri Peruchot, Hachette, 1956, in-12, 432 p., illustr. — Le livre est bon; son auteur se défend, ici comme dans son *Van Gogh*, d'avoir donné une biographie romancée, et il paraît bien avoir raison. Il connaît bien les livres et les articles sur Cézanne, et il en tire une biographie vivante et vraisemblable. Adressons-lui cependant deux reproches: celui de ne pas mettre de références (cette absence de sources citées ôte de la force à son texte si persuasif), et aussi celui de parler de l'homme sans assez faire comprendre en quoi consistait l'œuvre et son originalité. A ces reproches près, on ne peut que dire du bien du livre et attendre la biographie de Lautrec qu'il nous promet.

M. Douglas Cooper maintient sa chronologie de Cézanne, contre le professeur Gowing (*Burl. Mag.*, déc. 1956).

Dans son livre, *le Secret de Van Gogh* (Stock, in-12, 216 p.), Pierre Marois explique que l'artiste voulait mener « la vraie vie », c'est-à-dire la vie familiale. Il laisse entendre que son frère Théo l'a « tué » lorsqu'il s'est marié, en lui donnant, ainsi, la nostalgie d'une vie à laquelle il ne pouvait prétendre, et en devant renoncer à le soutenir matériellement. Il nous apprend que le 24 décembre 1888, lorsque Van Gogh se coupe l'oreille, il venait de recevoir une lettre de Théo lui annonçant ses fiançailles et qu'en 1890, lorsqu'il se suicide, il a reçu encore une lettre de Théo évoquant ses difficultés financières (il avait quitté Boussod).

Pierre Roumeguère étudie dans la *Vie médicale* (numéro de Noël 1956) le mystère d'Odilon Redon (occupé à se libérer de ses fantômes, à garder un contact avec la réalité).

Le château du facteur Ferdinand Cheval qu'on visite à Hauterives, près Romans, nous est présenté par Simone Dubreuil dans les *Lettres françaises* du 10 janvier. Il s'agit d'un Palais idéal qu'un facteur rural a vu dans un de ses rêves et qu'il a bâti sans être maçon ni sculpteur, seul, de 1879 à 1912, en 93.000 heures de travail. Ce palais de 26 m de long sur 14 de large et 12 de haut est dominé par une cellule-reliquaire contenant la brouette de Cheval. Il faudra étudier un jour le rapport de cette œuvre étrange avec les gravures de Doré ou de son école.

Les Confidences de Youki, par Youki Desnos, Arthème Fayard, in-12, 238 p., illustr. par des dessins de Foujita et de Robert Desnos. — Souvenirs formant une évocation extrêmement vivante du Paris d'entre les deux guerres dans le milieu international d'écrivains et d'artistes de Montparnasse, à l'origine de l'école de Paris. On y voit au premier plan Foujita, le groupe surréaliste et Robert Desnos dont on suit, à la fin, le douloureux calvaire. Le livre est bon, et aura sa place à côté des meilleurs souvenirs sur cette époque.

Pittura e scultura italiana dal 1910 al 1930, éd. Luigi de Luca, Rome, 1956, 99 p., 109 pl. — Souvenir de la belle exposition organisée au cen-

tre de la VII^e Quadriennale d'art à Rome, avec reproduction de toutes les œuvres exposées.

Alan Clutton-Brock dans son article "Why can't the English learn to paint", paru dans *Art News* (octobre 1956) constate combien la peinture anglaise actuelle est marquée d'un caractère profondément national et même provincial. L'auteur explique cela par le fait que la plupart des peintres anglais se refusent à aller en France pour leur éducation et, à la différence des artistes d'autres pays, préfèrent rester chez eux plutôt que d'aller à Paris, ce qui, d'après lui, permettrait pourtant à certains d'entre eux de devenir de plus grands peintres. On peut se demander, toutefois, s'ils n'ont pas raison, car leur isolement les écarte de l'influence abstraite à la mode dans l'Ecole de Paris.

American painting from the Armory Show to the Depression, par Milton W. Brown, Princeton University Press, 1956. — Premier essai un peu important de présentation et d'étude du mouvement contemporain dans la peinture américaine depuis 1913. Au point de vue de l'histoire du goût, il vient compléter le livre trop peu connu de René Brimo, si précieux pour les époques antérieures.

American painting to-day..., éd. Nathaniel Poussette-Dart, New York, 1956, 127 p., 155 pl. choisies par un Comité de quatorze directeurs et conservateurs de musées, présidé par Herman More.

Le Musée de l'Université de Princeton, dans son *Bulletin* n° 1 de 1956, publie un intéressant article de Louis Hawes sur un album de dessins du peintre américain Thomas Cole.

Des souvenirs personnels sur Renoir (intitulés *Aspects de Renoir*) sont publiés par Henry Asselin dans la *Revue française* de novembre 1956.

XX^e SIÈCLE.

Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles, par P. Francastel, Ed. de Minuit, 1956, in-8°, 308 pp. (Coll. l'Homme et la Machine, 7).

L'œuvre de Paul Signac à La Rochelle, Croix-de-Vie, Les Sables-d'Olonne de 1911 à 1930, par Marc Sandoz, avec cat. (B.A.F., 1955).

En préfaçant le beau volume que Daria Guarnati a consacré en 1954 à l'architecte Gio Ponti, dont une exposition des œuvres vient d'être présentée à Paris, James S. Plaut, directeur de l'Institut d'Art contemporain de Boston, remarque que la renaissance actuelle de l'Italie, comme les précédentes renaissances de ce pays, est un phénomène complexe qui va de la poésie à la technique, de l'architecture au cinéma, à la peinture, aux réformes industrielles. Et l'auteur se plaît à considérer également la permanence de l'esprit classique, à ce que les architectes d'aujourd'hui, et Gio Ponti est du nombre, doivent à Alberti et à Bramante. On trouvera un complément à ce volume dans un article bien étudié sur les gratte-ciel d'Italie, d'Edgar Kaufmann, paru dans *Art News*, février 1956, où l'immeuble-tour de trente-quatre étages, que l'architecte construit actuellement à Milan pour la firme Pirelli, apporte un renouvellement au vieil art américain du gratte-ciel. — S. G. D.

Un très bon article de M. James Johnson Sweeney sur Alexandre Calder dans *Art in America*, hiver 1956-1957.

Picasso lithographe, t. III, éd. Sauret, 1956, in-4°. — L'éditeur, qui a fait paraître déjà deux volumes de ce très utile catalogue, le continue aujourd'hui; on n'a plus besoin de dire l'utilité et l'agrément de l'ouvrage, qui constitue à la fois un livre d'images et un catalogue avec chiffre de tirages et dimensions.

Picasso et le Cubisme, par José Camón, éd. Espasa Calpe, Madrid, 1956. — Examen historique et critique du mouvement, biographie des maîtres, dont Juan Gris, Pablo Gallego et Julio González.

Del expresionismo a la abstracción, par Juan Eduardo Cirelot, éd. Seix-Barral, S.A.B., 1955, in-12, 84 p. — Intéressant historique de la peinture depuis les post-impressionnistes jusqu'à l'abstraction et au

papier collé. C'est un catalogue systématique d'œuvres, d'auteurs et de tendances, avec la chronologie correspondante, de 1800 à 1946.

L'expressionnisme et le cubisme dans les musées néerlandais, par L. Gans, dans *Museum-journal*, nov. 1956. — A propos de l'acquisition de la *Puissance de la Musique* de Kokoschka (1918), de la *Femme assise* de Picasso (1909) et de la *Nature morte au guéridon* de Braque (1918).

Une étude sur les *Peintres abstraits allemands*, par W. Haftmann, a paru dans *Coll. Art J., U.S.A.*, n° 14, pp. 332-329. Olle Baertling, initiateur du mouvement non figuratif en Suède, est étudié dans *Ord. Bil. Svar.*, 1955, t. 64, n° 1. J. Vaquero, dans la *Rev. nacion. Arquít. Esp.*, 1955, t. XV, n° 159, essaie de définir l'art abstrait.

D'autre part, une *Critique de l'Expressionnisme abstrait*, qui en montre les dangers, a été publiée par L. Golub dans *Coll. Art J., U.S.A.*, 1955, n° 2, pp. 142-147.

COLLECTIONS ET COLLECTIONNEURS.

L'Art français dans les collections américaines, par Guy Habasque, dans *Médecine de France* (Dir. Olivier Perrin), n° 79, 1956. — L'auteur étudie un phénomène qui « peut étonner un français toujours plus ou moins individualiste » : les multiples donations qui font la richesse des Musées américains. « Le collectionneur américain ne se considère que comme le dépositaire de richesses qu'il a le devoir de faire partager aux autres. » Il montre aussi le « côté magistral » du donateur, désireux d'éduquer une masse moins favorisée (et sous cet angle la collection Chester Dale).

Une curieuse peinture a été achetée par le Wadsworth Atheneum et publiée dans son *Bulletin* d'avril 1956 : elle représente la *galerie de tableaux de Benjamin West*, à Londres, peinte par John Pasmore, artiste presque inconnu, entre 1831 et 1845. On reconnaît les tableaux du maître; les amateurs sont reconnaissables aussi (dont le duc de Queensbury et William Cobbett).

Le travail du professeur Edgar Wind sur *Shaftesbury as a Patron of Art*, dans le *Journal de l'Institut Warburg et de l'Institut Courtauld*, II, 1938, est complété dans le t. X de la même revue par J. E. Swetman, qui y ajoute deux lettres sur les derniers mois de Shaftesbury à Naples (1713).

Nous avons signalé récemment le beau et savant catalogue de la collection Stoclet; aujourd'hui paraît à Rotterdam, chez A. Donker, le *Catalogue of the H. E. Ten Cate Collection*, rédigé par M. D. Hannema, qui, depuis 1949 a publié chez le même éditeur d'autres catalogues dans ce genre (Cat. des Collections Van Beuningen, J. C. H. Helring).

Une nouvelle revue paraît à Paris depuis la fin 1956 : *Collections, la Revue des Collectionneurs et Amateurs de Curiosités*. Ce sera notamment l'organe de liaison des diverses sociétés de collectionneurs, depuis les plus importantes jusqu'à l'Association vitophilique (collectionneurs de bagues de cigares, se réunissant les 2 et 3^e vendredis) et la Société de Tyrosémiophilie (collectionneurs d'étiquettes de fromages se réunissant le 1^{er} mardi du mois).

Art and Auctions, international Art dealer and collector Guide, Rotterdam, Van Kouteren, premier numéro le 11 février 1957.

ART ET LITTÉRATURE

M. V.-L. Saulnier, professeur à la Sorbonne, publie un excellent article sur *Rabelais dans les provinces du nord (la Renaissance dans les provinces du nord, 1956)*. Il évoque la question des rapports de l'art de Bosch et de Brueghel avec celui de Rabelais, et rappelle que M. Bonfantini, dans sa traduction de Rabelais, parue à Turin en 1953, a choisi l'illustration uniquement parmi les œuvres de Bosch. Mais il va plus loin et étudie la grimace chez Rabelais, voyant que « déformation, excès et caricature prennent ici leur place... comme des formes mêmes de l'art ».

Le Dandysme en France, par John C. Prevost, 1819-1839, Genève, Droz et Paris, Minard, 1956, in-8°, 215 p. — Ce livre est le résultat de recherches entreprises en vue d'une thèse à l'Université de Detroit. L'auteur, qui a dépouillé non seulement les livres, mais les journaux de l'époque, en France comme en Angleterre, nous fournit un ensemble de références impressionnant et très utile. Ses recherches nous apprennent un certain nombre de faits curieux : la coexistence en Angleterre et en France au XVIII^e siècle des *beaux* et des *roués*, les *petits-maitres* français étant peut-être antérieurs à ceux de Londres.

La première trace d'un *dandy* dans un salon de Paris date de 1817, mais il s'agit encore d'un *dandy* anglais. Les français viennent ensuite, et Musset parmi eux. Nous voyons une définition du Dandysme littéraire par H. C. de Saint-Michel en 1832 et une théorie du Dandysme chez Frémy, en 1836. L'auteur s'arrête en 1839 parce que cette date marque pour lui l'apparition du *lion*. Pour nous, c'est le début du Dandysme de Baudelaire, qui, d'ailleurs, nous l'avons dit, n'est pas d'origine anglaise, mais un retour au muscadin de son enfance évoquée par Carle Vernet. Plusieurs passages seraient à relever pour l'histoire de l'art dans ce livre utile, notamment une citation de la *Pandore* du 8 août 1823 : on y voit le *Fashionable* au Salon, critiquant les tableaux français, pronant Lawrence, West, Reynolds, le graveur Raimbach. — J. A.

Aux Editions du Seuil, dans la collection des Ecrivains de toujours, Pierre Schneider donne un *Jules Renard par lui-même* (1956). Nous n'insisterons pas sur le texte, écrit par un excellent critique, plein de finesse, qui définit le temps de Renard l'époque vespasienne, « parce que la chose ainsi nommée est la seule contribution originale de cette époque à l'architecture » (L'idée ne se trouve-t-elle pas déjà chez J. Perret?). Mais il faut avant tout le féliciter de l'illustration de son livre ; les images viennent presque à chaque page, et elles sont merveilleusement choisies dans leur variété. On ne saurait trop encourager les auteurs de cette collection d'imiter Schneider, de chercher avec lui à renouveler

l'illustration de l'histoire littéraire, et d'aider le Seuil dans son effort si intéressant.

John Ruskin, par Joan Evans, Londres, Jonathan Cape, 1956, 444 p., 17 pl. — Très bon livre, fondé sur le journal de Ruskin, auquel il sert d'introduction.

Excellent article de C. Ragghianti sur Ruskin à Venise, compte rendu du livre de M. Bradley : *Ruskin's letters from Venice* (Yale University, 1955, 332 p.), dans *Sele Arte*, septembre-octobre 1956.

Joseph Milsand, continuateur de Ruskin, par S. A. L'Hopital, dans la *Revue d'Esthétique*, janv-mars 1956.

The Themes of Henry James, a system of observation through the visual arts, par Edwin T. Bowden, Yale University Press, 1956, in-8°, 132 p. — L'auteur se sert des lettres et des ouvrages de James pour étudier sa position vis-à-vis des arts et des artistes. On voit le rôle considérable de ces questions, à la fois dans la vie de James et dans ses romans.

Le rôle du *Chantanqua Literary and Scientific Circle* (C.L.S.C.) entre 1880 et 1900 pour l'incorporation de l'histoire de l'art dans les études d'Humanités est retracé par George Ehrlich dans l'*Art Bulletin* de septembre 1956.

Rothertowa, les points de vue de Gustaw Ehrenberg sur l'art et la philosophie (1833-1838), par Zophia Niesiolowska, dans *Stuka i Krytyka*, 1956. — Cet auteur a introduit dans la littérature polonaise le problème de l'esthétique de Hegel.

Genie, Irrsinn und Ruhm, Eine Pathographie des Genies, par Wilhelm Lange-Eichbaum, Munich et Bâle, E. Reinhardt, 1956, 628 p. (avec 2.860 références bibliographiques). 4^e édition de ce travail, donnée par W. Kurth.

BIBLIOGRAPHIES, ÉTUDES, REVUES NOUVELLES.

La Bibliographie, par Louise-Noëlle Maclès, conservateur à la Bibliothèque de la Sorbonne, Coll. *Que sais-je?* 1956, in-8°, 136 p. — Livre

remarquable, écrit par une spécialiste, qui étudie en peu de pages l'activité bibliographique, du XVI^e siècle à nos jours. Le livre éclairera bien des aspects d'une discipline que trop de gens ont tendance à méconnaître, soit qu'ils ignorent tout de la bibliographie, soit qu'ils la considèrent comme un simple outil de travail, sans jamais s'interroger sur son élaboration.

Table alphabétique des publications de la *Société française d'Archéologie* 1926-1954, par Gabrielle Thibout et Roger Pillault, sous la direction de Marcel Aubert (constitue le 5^e fascicule du *Bulletin monumental* 1954, publié fin 1956). Les noms d'auteurs, de lieux, de sujets sont mêlés dans cette table bien rédigée, qui est un instrument de travail indispensable.

Le tome VII des *Mémoires* de la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France (1955) a paru en juin 1956. — Relevons-y plusieurs articles importants : par Mme Durand-Lefebvre, *Poteries gallo-romaines récemment découvertes dans le jardin du Luxembourg*; par F. de Montremy, *Le lieu-dit les Thermes et l'hôtel de Cluny*; par René Baillargeat, *Les vitraux de la collégiale Saint-Martin de Montmorency*.

Dans les volumes précédents, parus depuis 1949, ont été publiés de nombreux travaux : *Les monuments parisiens dans l'œuvre du maître de Saint-Gilles*, par Michèle Hébert (t. I), *Le Palais de la Cité*, par J. Guérout (t. I à III), *Inventaires du logis de S. Vouet dans la grande Galerie du Louvre en 1639 et 1640*, par G. Brière (t. III), *Le mausolée du chancelier le Tellier à Saint-Gervais*, par N. Dufourcq (t. III).

Cette Fédération a donc publié de sérieux travaux archéologiques sur Paris et ses environs ; souhaitons qu'elle continue, laissant de côté les articles historiques qui peuvent être publiés ailleurs.

Le Centre national de la Recherche scientifique publie le t. X (4) de son *Bulletin signalétique*, 1956. — Pour les comptes rendus de livres et d'articles sur les Beaux-Arts parus en 1956, voir pp. 663-638. Ces comptes rendus sont intéressants, car ils font état aussi de revues non spécialisées sur l'art.

Une *bibliographie des livres et travaux sur l'art publiés en Pologne en 1955* est donnée dans *Przegląd Artystyczny* de mars 1956, qui contient également des articles sur l'art et les artistes contemporains.

Enciclopedia del Arte, par Raphaël Manzano, Carlos Rojas, Ed. de Gassó, Barcelone, 1956, 374 p. — Ce bon ouvrage, concis et bien illustré, arrive à nous donner en un nombre restreint de pages, une étude systématique et critique du développement de l'art plastique depuis les peintures néolithiques jusqu'à l'art abstrait.

The selective Eye, par Georges et Rosamond Bernier, 1956, 193 p. — Choix d'articles parus dans *L'Œil* depuis 1955.

The Art of Architecture, par A. E. Richardson et Hector O. Corfiato, 1956, 744 p., 153 illustr., 513 pl. — Se basant sur une vue d'ensemble de l'histoire de l'architecture, pour illustrer les raisons qui ont poussé l'homme à construire de différentes manières à différentes époques et dans divers pays, cet ouvrage moderne, réputé, vient de paraître dans une troisième édition revue et complétée.

Eglises de Paris, par Yvan Christ, préface de Wladimir d'Ormesson, Ed. des Deux Mondes, 1956, in-4°, 54 p., 161 pl. en noir. — M. Yvan Christ, dans son très beau livre, nous apporte un choix de notices sur les plus belles ou plus curieuses églises de Paris. Il part de Saint-Germain-des-Prés (fondée en 542) pour aboutir à Saint-Vincent-de-Paul (finie en 1844).

Avec esprit, en historien averti du Vieux Paris, il nous donne l'adresse de chaque église, et il a raison, car c'est souvent uniquement par lui que nous connaissons plusieurs de ces monuments (la chapelle Saint-Aignan, par exemple). Bien que rédigé par un archéologue, le texte, allégé de notes, s'adresse au touriste et lui expose très clairement l'histoire des édifices ainsi que les problèmes de leur étude.

Nous retrouvons, d'ailleurs, à la fin de chaque notice, les conseils et les cris d'alarme des articles, auxquels on ne peut que s'associer,

publiés notamment dans *Arts* par l'auteur.

L'ouvrage se termine par un album de photographies très ingénieusement choisies.

Châteaux royaux de France, par Ernest de Ganay, Plon, 1956, in-8°, illustr.

De provincie Noord-holland, st. II : Westfriesland, Tessel en Wieringen, par Herma H. van den Berg, La Haye, Imprimerie d'Etat, 1955, in-4°, XXIV - 285 p., fig. et 136 pl. (De nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst, dell VIII). — Ce livre étudie les monuments de la Hollande du Nord, et notamment les fortifications généralement du XVII^e siècle, qui protègent les ports de mer de cette région. Ce livre, publié sous les auspices de la Commission royale des Monuments, est le tome VIII d'une collection en cours de publication, consacrée à l'inventaire des richesses d'art, par province, dans les Pays-Bas. Les volumes de cette collection très bien illustrée, comprennent pour chaque monument ou œuvre décrite, une notice historique, une bibliographie très complète, et ils sont terminés par différentes tables.

The art of sculpture, par Herbert Read, Londres, Faber and Faber, 1956, in-8°, XXI, 152 p., 225 fig. — Il est heureux que M. Herbert Read publie cet essai brillant, tiré des conférences qu'il a données en 1954 à la National Gallery de Washington. L'auteur commence par chercher l'origine de la sculpture : « monument ou amulette ». Pour lui, comme pour Ruskin, la sculpture est nécessaire pour animer l'architecture. Pour lui, encore, les neuf dixièmes de la sculpture sont consacrés à un seul sujet : le corps humain (ne pourrait-il faire une place plus grande à la sculpture ornementale ou décorative?). Puis, il analyse avec finesse les éléments de l'espace, des masses, du mouvement, de la lumière, et il termine en disant que les sculpteurs n'ont jamais été plus libres qu'aujourd'hui, et qu'on pouvait attendre beaucoup d'eux.

Dans sa *Galerie des Hommes célèbres*, M. Lucien Mazenod nous donne un très bon volume, écrit par d'éminents spécialistes, sous la direction de M. Pierre Francastel, *les Sculpteurs célèbres* (in-4°, 421 p., pl.). Environ

quatre-vingts notices groupées en plusieurs chapitres sont consacrées pour les hautes époques à une école, puis, rapidement, à un sculpteur éminent. Il ne s'agit pas ici d'un dictionnaire, où tous les artistes soient sur le même plan, mais de monographies exposant la révolution apportée dans la sculpture par tel ou tel des maîtres étudiés. La formule est très heureuse et le livre, ainsi mis en œuvre par M. Francastel, est destiné à marquer une étape dans les travaux d'histoire de l'art.

L'ouvrage se termine par près de deux mille notices sur les sculpteurs qui ne sont pas étudiés dans le corps de l'ouvrage; il faut citer notamment les quatre cents notices de sculpteurs grecs anciens, rédigées par notre collaborateur M. J. Marcadé, qui ont un intérêt exceptionnel.

Die Karikatur, von Leonardo bis Picasso, par Werner Hofmann, Vienne, Rosenbaum, 1956, in-4°, 152 p. illustr. — Ce panorama de la caricature, rédigé par un historien de l'art moderne et spécialement de l'expressionnisme, offre un intérêt considérable non seulement pour les idées originales de son auteur, mais aussi pour ses très nombreuses illustrations allant, en effet, des têtes grotesques de Léonard à la planche de profil de Picasso. Un grand nombre de planches sont empruntées aux collections du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, où a eu lieu il y a quelques années une exposition de la Caricature ancienne à laquelle l'auteur de ce livre excellent rend hommage. Une édition anglaise paraîtra bientôt.

Le Repas d'Emmaüs. Etude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture, par Lucien Rudrauf, Nouvelles Ed. latines, 1956, in-4°, 2 vol., 1 texte, 11 pl. — Essai pour étudier les lois de la composition plastique à l'occasion du thème du Repas d'Emmaüs. Ce thème à trois personnages : le Christ ressuscité et les deux disciples, peut donner lieu à trois groupes de dispositions différentes : les trois figures sur le même plan — sur deux plans (des deux côtés opposés d'une table) — sur trois plans (de trois côtés d'une table). Ces trois groupes de combinaisons sont étudiés d'abord dans toutes les réalisations possibles, idéalement, puis concrètement dans les œuvres que nous a léguées le passé.

